

الإبداع الموازى

التحليل النصى للشعر

الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف

الأستاذ بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة



الـكـتـاب : الإبداع الموازى

المؤلـف : د / محمد حماسة عبد اللطيف

رقم الإيداع : ٧٧٠٣

تاريخ النشر : ٢٠٠٦

الترقيم الدولى : I. S. B. N. 977-215-576-1

الـنـاشـر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

ت : ٧٩٤٢٠٧٩ فاكس ٧٩٥٤٣٢٤

الـتـوزيـع : دار غريب ٣،١ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة

ت ٥٩٠٢١٠٧ - ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق والمعرض الدائم : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول
ت ٢٧٣٨١٤٢ - ٢٧٣٨١٤٣

الإبداع الموازى

التحليل النصى للشعر

الإهداء

إلى أولادى الذين بهم تكتمل الحياة،
وإلى تلاميذى الذين بهم تمتد الحياة،
وإلى أصدقائى الذين بهم تحلو الحياة.

محمد حماسة

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ

وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَصْلِحْ لِي

فِي ذُرِّيَّتِي إِنِّي تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ ﴾

مقدمة

تتعدد المداخل النقدية لقراءة النص الشعرى ، وتتنوع بتنوع المنطلقات والأهداف . وكلها يدّعى أنه الأقرب إلى طبيعة الشعر ، والأقدر على إيجاد آليات فهمه ، وكشف مكنوناته ، وفض أختام مغاليقه ، غير أن هذه المداخل المعاصرة كلها تضرب بجذورها فى أرض غير عربية مدعية – من جانب واحد – عالمية الثقافة وشياع المعرفة ، ومولعة بالتنظير دون التطبيق ، ومن هنا تظل هذه المداخل أصداء لأصوات واقع ثقافى مختلف ، وتظل أيضا غامضة الأبعاد غير يسيرة التطبيق فى واقعنا العربى ، ولذلك تظل هذه النظريات "المستوردة" معزولة عن التطبيق ، مقصورة على الجانب المعرفى ، غير متفاعلة مع النتاج الشعرى ، وتكون أشبه شىء بالعضو الغريب المزروع بعملية جراحية فى جسم يحتاج إليه ومع ذلك يلفظه .

وإذا تتبعنا الكتابات المعاصرة عن المناهج النقدية لانجد بينها منهجا واحدًا عربى الوجه واليد واللسان . وهى كلها أثواب جاهزة يحاول أصحابها أن يقسروها على الشعر العربى ، أو أن يقسروا الشعر العربى عليها ، وبذلك أصبح النقد غريبا على القارئ العربى يخشاه ولا يقترب منه ويتهم نفسه أمامه مع أنه كان مرجوًا أن يضىء له السبيل ويهديه لقراءة النص الشعرى . ومع هذا لا أريد أن أقلّل من قدر هذه المناهج أو أغض من الحاجة إليها معرفيا ،لكننى أريد أن يكون لدينا بإزائها منهجنا أو مناهجنا العربية التى تسهم بنصيب فى قراءة شعرنا العربى ويصح أن تنسب لأصحاب هذا الشعر ، وأرى من الضرورى أن نستكشف هذا المنهج العربى ونعمل على تطويره حتى يستوى منهجا متسجا . وإذا كانت الأجناس الأدبية الأخرى غير الشعر قد تأثرت فى نشأتها بنظائرها الغربية فإنها تكون بلا شك أكثر تجاوبا مع المناهج النقدية المؤسسة على الإبداع الغربى . أما

الشعر – وهو فن العربية الأول الضارب فى عمق التاريخ العربى – فإنه يحتاج إلى نظرية عربية تسايره ، وتقوم على معطياته ، وتتجاوب مع خصائصه من حيث هو فن لغوى يقوم بناؤه على المفردات المتسوقة فى نظام لغته النحوى، المتفاعلة معه تفاعلا حميما يخلق سياق النص كله ويعمل على تشكيل بنيته الدلالية .

وإذا تناولنا الشعر بوصفه فنا لغويا فإن النحو فى هذه الحالة يعد أحد الأبنية الأساسية التى ينبغى الاعتماد عليها فى تفسيره؛ لأن العلاقات النحوية فى النص على مستواه الأفقى هى التى تخلق أبنيته التصويرية والرمزية ، وعلى مستواه الرأسى هى التى توجد توازيه وأنماط التكرار فيه وتحكم تماسكه واتساقه ، وهذا كله يؤسس بنية النص الدلالية . وقد نتوسّع فى مفهوم " النحو " بحيث يشمل منظومة القواعد الصوتية والصرفية والتركيبية التى تحكم بنية النص فى ترابط وانسجام ، لأن كل عنصر فى بنية النص اللغوية يمثل جزءا فى بناء دلالته . والتفسير الدلالى لأى نص يقوم على كل هذه المعطيات .

وقد يكون فى هذا تجاوب مع ما أنتجه الاحتكاك الذى كان بين دارسى الأدب واللسانيات الذى اعتمد على عدة مفاهيم لغوية وأسس لسانية أكدها دى سوسير وبيّن فعاليتها ، وتجاوب مع رومان جاكوبسون مؤسس الشعرية اللسانية الذى يقرر أن النحو هو الركيزة الأساسية للمعنى ، ويقرر أن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية تماما مثلما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية ، وبما أن اللسانيات هى العلم الشامل للبنيات اللسانية فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات ، وتجاوب مع نقاد الشعرية اللسانية الآخرين مثل يورى لوتمان وجان كوهن وغيرهما . ولكن هذا التجاوب تدعمه أنواع من التناول العربى الموروث قام به بعض النقاد العرب أظهرهم بلا شك عبد القاهر الجرجانى صاحب دلائل الإعجاز والعلوى صاحب الطراز . ولا شك أن كثيرا مما أنجزته الأسلوبية الحديثة – وخاصة تلك التى تقوم على معطيات التعبير ومكوناته – يعد وافدا من روافد المنهج النحوىّ فى التحليل النصى للقصيدة ، لأن هذه الإنجازات لها مشابه فى النتاج العربى، ومن هنا كان التجاوب معها قويا وواضحا .

وإذا كانت البنيـة النحوية ثابتة فـي اللغة فإن مـا يشغل هذه البنية بوظائفـها متغيِّر ، ومن هنا يتجدد التفاعل بين الثابت والمتغير . وتعد القصيدة تجليا متغيرا لهذه البنية الثابتة ، ولذلك - كما يقـول مصطفى ناصف - «فالنحو ليس موضوعا يحفل به المشتغلون بالمثل اللغوية ، والذين يـرون إقامة الحـدود بين الصواب والخطأ أو يرون الصواب رأيا واحدا. الـنحو مشغلة الفنانين والشعـراء . والشعراء أو الفنانون هم الذين يفهمون النحو ، أو هم الذين يبدعون النحو؛ فالنحو إبداع». والإبداع النحوى يربط بين النظام الثابت والأداء المتغير ، والقصيدة بهذا تعد تجليا متغيـرا لهذه البنية الثابتة . وحركـة الشعر تفاعل خلاق وإبداع مـستمر فوق سطح هذه البنيـة ، والتعامل مـع المتجـدد المتغير لابـد أن يبدأ من الثابت الذى يعد «معيارا» . وعندما تتوافق حركة القصيدة مع هذا المعيار تحتاج إلى تفسير ، لأنها فى هذه الحالة تختار طرقا خاصة بها ، ووجوهًا معينة قد تكررها أو تقابل بينها ، وعندما تخالف هذا المعيار وتخرج عن مألوف استعماله يكون هذا أيضا فى حاجة إلى تفسير مرتبط بالسياق . وهناك مبدأ قـديم قاله سيبويه عقيب الباب الذى عقده فى كتـابه بعنوان « باب ما يحتمل الشـعر » صاغه فى عـبارة موجزة حـيث يقول «وليس شىء يضطرون إليـه إلا وهم يحـاولون به وجـهـا » ، وهذه الصيـغ غيـر المعيارية تعد معيارية فى سياق القصيدة كما يقول J. P. Thorn .

وإذن كل قصـيدة تختـار قواعدها الخاصـة فى إطار القواعد المـشتركـة . وعندما نتعامل معها نحاول استكشاف هذه القواعد . ومن هنا يصبح المدخل النحوى أكثر انفتاحا من أى منهج آخر لأنه يتيح حرية فى التطبيق تتوازى مع حرية الشعر نفسه فى الإبداع .

المدخل النحوى يأخذ النص كله بوصفه وحدة التحليل فلا يجتزئ بشذرات من النص للاستشهاد ، لأن كل جزء فيـه يشكل جزءا من بنيته الدلالية، فالجمل فى القصيـدة - كما يقول تودوروف - تتكامل بوصـفها جزءا من منطوقـات أكبر وتتكامل هذه المـنطوقـات مع وحدات أكـبـر حـجـمـا وهكذا حـتى تصل إلى القصيدة كلها .

والمدخل النحوى لا يفرض نتائجه من خلال عمله فى قصيدة ما على قصيدة أخرى حتى مع اتفاق الظاهرة نفسها ، لأن كل ظاهرة مرتبطة بسياقها مقترنة به ؛ ومن هنا قد تتحد الظاهرة ويتعدد السياق ولذلك يختلف المعطى الدلالى فلا يصح تفسير بدء القصيدة بالواو العاطفة عند صلاح عبد الصبور مثلا كما فى قصيدة " شنق زهران " بالتفسير نفسه فى قصيدته " أبى " .

النظرية الحقيقية وليدة عمل كثير متكرر من خلال النصوص ، ولذلك نحن فى حاجة إلى جهد كبير وقراءات متعددة حتى تستوى هذه النظرية المنشودة .

وآمل أن تكون الصفحات التالية عملاً من خلال النصوص الشعرية يحاول وضع لبنة فى صرح هذه النظرية المنشودة ، كما أرجو أن يكون العمل فيها على قدر الطموح الذى تنشده والغاية التى تتغياها ، وعلى الله - سبحانه - قصد السبيل .

محمد حماسة عبد اللطيف

منهج فى التحليل النصى للقصيدة

تنظير وتطبيق

منهج فى التحليل النصى للقصيدة

تنظير وتطبيق

- ١ -

هناك مفاهيم معيّنة ينبغى الوقوف عليها قبل تحديد معالم هذا « المنهج » المقترح ، أولها مفهوم « التحليل » نفسه ، وهو عملية فك البناء لغويا وتركيبيا من أجل إعادة بنائه دلاليا . وهذا يستدعى ضرورةً تحديد الأجزاء المراد تحليلها، وبيان دورها ، وكشف العلاقات بينها ، وتفسير الإشارات الواردة فيها ، وملاحظة التدرج التعبيرىّ لها ، وتوافق العناصر المكونة أو تضادها ، وتوازنها أو توازيها ، وتمايز بعضها من بعض ، وإيضاح الإحالات القابعة فيها ، وطريقة نسج العلائق فى شبكة القصيدة المحكمة وتعانق كل خيط منها مع الآخر من أجل تكوين بنية لغوية ذات صبغة فنية خاصة .

ولكى يكون هذا التحليل « تحليلا نصيا » ، لابد أن يؤسّس على « النصّ » نفسه . ولا يمكن أن يصبح النص « نصا » إلا إذا كان رسالة لغوية تشغل حيّزا معينا فيها جديلة محكمة مضفورة من « المفردات » و « البنية النحوية » . وهذه الجديلة المضفورة تؤلف « سياقا » خاصا بالنصّ نفسه ينبثّ فى المرسلة اللغوية كلها . وأبناء اللغة المعينة ، كما أنّ لديهم « سليقة » تهديهم إلى معرفة « النظام النحوى » للغتهم بكل أبعاده الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية ، لديهم - كذلك - حس مدرب أو « سليقة نصّية » تساعد على إدراك وحدة النص . فلو أتيت بعدد من الأبيات ، مثلا كل بيت من قصيدة مختلفة - حتى لو كانت هذه القصائد متفقة فى الوزن والروىّ - ووضعت هذه الأبيات فى صفحة واحدة على هيئة نص واحد ، لاكتشف القارئ أن هذه الأبيات لا تؤلف « نصا » واحداً ؛ لأنّ النص الواحد فيه علاقات خاصة به تعمل داخل سياق لغوى ودلالى خاص

كذلك ، ويقوم عدد من الروابط اللغوية والدلالية بالعمل على تماسك هذا النصّ وتوحيده داخل إطار واحد نسميه « إطار النصّ » أو « مجال النصّ » اللغوى . وسواء أكان هذا « النص » قصيدة أم غير قصيدة ، فهو « نصّ » ، لكن النصّ الذى أعنيه هنا هو نص « القصيدة » ، وهو - لابد مختلف عن أىّ نص آخر ، فكل « نص » مرتبط بسياقه ، وطريقة بنائه التى تختلف فى خصائصها عن خصائص نصّ آخر . وقد تكونت هذه الخصائص عبر خبرات متراكمة وتجارب متعددة فى عمر وجوده اللغوى ، ومن هنا وجد ما يسمّى « الأجناس الأدبية » . ولذلك يستطيع أبناء اللغة أن يميزوا بين « نصّ » القصيدة ، و « نصّ » القصة القصيرة و « نصّ » المسرحية ، و « نصّ » الرواية ، و « نصّ » المقالة و « نصّ » الكتاب ، وغير ذلك من أنواع النصوص . وهم ، فى هذا التمييز ، يعتمدون على عدد من القواعد والفوارق المستقرة فى الذهن ، والمخزونة فى وعاء الخبرة المكتسبة ، والمنقولة من الأجيال السابقة عن طريق التعليم أو القراءة والإدراك الذاتى ، كما يستطيع أبناء البيئة المعينة أن يميزوا بين أنواع الأبنية العمرانية الخاصة ، فيفرقوا بين بناء أعد ليكون بيتًا ، أو قصرا ، وآخر أُعدّ ليكون مدرسة ، وآخر أعد ليكون مسجدا ، وآخر أعد ليكون مستشفى، وغيره أسس ليكون مقبرة . . . إلخ ، من خلال مواصفات ومعايير مركوزة فى الذهن تكون صورة خاصة لكل منها يحتكم إليها فى التفريق بين بناء وآخر .

والغاية من « التحليل النصّى للقصيدة » محاولة فهمها وتفسيرها من خلال مكوّناتها ، بصرف النظر عن الغرض الذى أنشئت من أجله ، أو المناسبة التى لابست إنشاءها . والذى يساعد على الدخول فى عالم القصيدة ليس هو معرفة غرضها أو مناسبة إنشائها ، بل هو إضاءتها وكشف أسرارها اللغوية وتفسير نظام بنائها وطريقة تركيبها وإدراك العلاقات فيها ، وبيان الوجوه الممكنة للنصّ من خلال المعطيات التعبيرية المبنية على تواشج المفردات والبناء النحوىّ الذى يعد ركيزة النصّ الأساسية . ولا يتمّ هذا النوع من التحليل النصّى إلا بالاعتماد على المادة نفسها التى تكوّن منها « النص الشعرى » .

٢ - ١

وثمة جهود كثيرة قديمة وحديثة تقوم كلها على غاية واحدة هي « تفسير النص الشعري » ، وهي جهود متفاوتة ، ومختلفة في بواعثها ، كما تختلف في الطرق التي تسلكها لتحقيق هذا التفسير ، ويُعنى بعضها بالحكم أكثر من عنايته ببيان « حيثيات » هذا الحكم ، كأنه يحتفظ بهذه الحيثيات لنفسه ، ويتباعد طرفا هذه الأنواع من الاجتهاد تباعداً يبعث أحيانا على الشفقة ويدعو في أحيان كثيرة إلى الدهشة ، وقليلا ما يكون باعثا على الإعجاب .

٢ - ٢

هناك من يتعاملون مع الشعر - وخاصة القديم منه - على أنه انعكاس فني لأساطير ومعتقدات دينية قديمة يربط أسماء الحيوانات الواردة فيه برموز أسطورية أو دينية ، ولست أرى بأساً في هذا النوع من التحليل إذا أفضى إليه التحليل اللغوي النصّي ، ولكن أصحاب هذا النوع من التفسير يحاولون أن يفسّروا الشعر من هذا المنظور الأسطوري ، ويدخلون على الشعر بهذه الرؤية المعدة سلفا ، ويحاسبون الشعر على أساس منها ، ويحاولون أن يربطوا الثور الوحشي ، والمهاة ، والناقة ، والفرس ، والظليم وغير هذا وذاك بأساطير قديمة ، ويجهدون في استكمال عناصر الأسطورة المعروفة من قبل من خلال الشعر الجاهلي كله . وهم بذلك ينظرون إلى الشعر الجاهلي كلّه على أنه وحدة واحدة، أو قصيدة واحدة ، كما تدفعهم هذه النظرة نفسها إلى التسوية بين الشعراء جميعا ، فالذي يعنيهم هو استكمال عناصر الأسطورة المعينة في الشعر ، وإذا لم تكتمل عناصرها فذلك يعني عندهم أن بعض القصيدة قد ضاع في أحسن الأحوال ، وإلاّ فإنّ بعضهم لا يتهيب من اتهام الشاعر بأنه غير مكتمل العدّة الفنية لأنه لم يستكمل عناصر الأسطورة التي رأوا فرضها على الشعر .

وهذا الاتجاه - فضلا عما سبقت الإشارة إليه - لا تعنيه الوسائل الفنية المستخدمة في بناء القصيدة ، ولا تعنيه طريقة بنائها ، بقدر ما يعنيه أن القصيدة

أشارت إلى عناصر أسطورته أو لم تشر ، ويعد هذا مقياسًا مفروضا على الشعر وليس نابعًا من صميم جوهره ولبّ تركيبه .

٢ - ٣

هناك بعض النقاد تكون معلوماتهم غزيرة ، وثقافتهم متنوعة رحيبة ؛ ولذلك يجد الناقد فرصة سانحة لإسقاط ثقافته هو على القصيدة ، ويرى فيها أشياء ليس لها سند من نص القصيدة نفسه ، ومن هنا ينطلق من بعض المفردات الواردة في القصيدة - بصرف النظر عن سياقها الخاص - ويحمّلها من الدلالات ما لا تحتمله ، ويتدفق في سرد معلوماته المستثارة من خلال هذه المفردات ، التي كوّنها من غير الشعر؛ ولذلك ينتهي قارئ هذا النوع من التفسير وليس لديه عناصر موضوعية تساعده على تفسير القصيدة ، ولكن كل ما لديه أشياء وجد «المفسر» القصيدة مناسبة لسردها على قارئه ، وفرصة سانحة لإلباسها إياها ولا علاقة لها حقيقية بنصّ القصيدة من حيث هو نصّ لغوى فنّى .

٢ - ٤

هناك أيضا النقاد « المذهبيّون » . والناقد المذهبي منحاز لما يعتقده ويؤمن به ، ويحاول أن يفسر كل شيء بما فيه الشعر من خلاله ، ولذلك إذا وجد قصيدة تقترب مما يدعو إليه ويعتقده ، هلّل لها ، واعتدها - وإن لم تكن قصيدة جيدة - من غرر الشعر وعيونه ، وفي الوقت نفسه يزرى على قصيدة قد تكون من أحسن الشعر وأجوده لأنها لا تتحدث عما يؤمن به أو لا تدعو إلى ما يدعو إليه .

وهؤلاء ، بالطبع ، لا يهتمون بالنصّ الشعرى وطريقة بنائه بوصفه نصا شعريا ، بل يهتمون بما يسمونه « المضمون » مع أن الشعر « لا يبنى بالأفكار بل بالكلمات » على حد التعبير الشهير لمالارميه .

ويعد من هذه الفئة كذلك النقاد الذين يهتمون بالتحليل النفسى لأنهم لا

يهتمون بتحليل النص بوصفه بناء فنيا ، بل يهتمون بالإشارات التي تساعدهم على تحقيق الفرض النفسي الذي يزعمونه ، وهم في هذا لا يفرقون بين القصيدة والحلم وظواهر الأمراض العصابية ، فهذه كلها حالات نفسية .

ويمكن أن نعد من هذه الفئة المذهبية كل من ينظر إلى « القصيدة » على أنها تعبير عن موقف سياسيّ ، أو حالة اجتماعية ؛ لأن هؤلاء جميعًا لا يهتمون ببنية النصّ اللغوية ، بل بما فيه من « أفكار » تحقق لهم ما يريدون .

٢ - ٥

هناك كذلك « النقاد التصنيفيّون » الذين لا يهتمون إلا بتصنيف الشعراء ووضعهم في جداول مختلفة ، فهذا شاعر قوميّ ، وهذا وطني ، وهذا عاطفيّ ، وهذا كلاسيكي ، وهذا . . . إلخ . ولا ترى في نتاج هؤلاء تحليلا مقنعًا أو تفسيرًا مؤسسًا على المعطيات التعبيرية ، ولكنهم ينطلقون أيضًا من « الأفكار » التي قد لا تثبت للتمحيص عند التحليل النصّي ، فقد تكون القصيدة في ذروة الوطنية وهي تتحدث عن عاطفة خاصة جدا مثلا . وهؤلاء أشبه بالصحفيين الذين لا يعبأون بالفحص والتدقيق بل يأخذون الكلام من أطرافه كما يقال .

٢ - ٦

وهناك فئة - وهي كثيرة - تتعامل مع القصيدة على أنها مجموعة «مفردات» غامضة متراصة ، وتنظر إلى الشعر على أنه النثر مضافا إليه الوزن ، ولذلك تقصر مهمتها على شرح المفردات ، وتحويل البيت من الشعر إلى نثر ، وقد رأيت في بعض كتب أحد هؤلاء « تحليلا » لقصيدة طرفة بن العبد الشهيرة التي مطلعها :

لِخَوْلَةَ أطلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ   تلوحُ كباقي الوَشْمِ في ظاهرِ اليَدِ

فقال تحت عنوان « التحليل »: خولة : اسم امرأة (وكأن القارئ لا يستطيع أن يدرك هذا بنفسه). الأطلال : ما شخص من آثار الديار (وكأن هذه العبارة

أوضح من الأطلال). برقة ثهمد : موضع . تلوح : تظهر . الوشم : ما ينقش على مواضع من الجسم . ظاهر اليد : ظهرها . وبعد هذا « التحليل » قال : «لقد رحلت خولة عن دارها التي في برقة ثهمد وبقيت من دارها آثار تشبه الوشم المنقوش على ظهر اليد » .

هذه الفئة تنظر إلى الشعر - كما أشرت - على أنه النثر مضافا إليه الوزن والقافية وعندما يتجرد من الوزن والقافية ويتحول إلى نثر يعود إلى ما يستطيع القارئ أن يفهمه !

وعلى هؤلاء وأمثالهم أن يعرفوا أن الشعر ليس إعادة صياغة للأفكار النثرية، لأن طريقة التعبير الشعرى تحمل أفكار الشعر الخاصة بحيث تصبح الفكرة نفسها « فكرة » شعرية ويصبح تجريدها من صياغتها الشعرية تدميراً لها بوصفها شعراً . إن الشاعر يفكر بطريقة شعرية من أول الأمر ، وهو لا ينثر الأفكار ثم يحولها إلى شعر ، إنها تلبس الشعر من أول لحظة إبداعها ، وتتخلق على هذه الصفة وبهذه الهيئة الشعرية ، وليست الصياغة الشعرية ثوبًا خارجيا يمكن أن تنضوه عن « الفكرة » فتتجرد ، أو تلبسها إياه فتصير شعرا . وليست هناك علاقة بين الصياغة الشعرية وما يقدمه هؤلاء الناثرون، لأن هذه الصياغة عندما تفقد طريقتها الخاصة في التعبير تفقد شعريتها في الوقت نفسه ؛ فالشعر جنس من الصياغة وضرب من التصوير . وقد « تنظم » الأفكار . نعم ، ولكنها لا تكون شعراً بل تكون « نظما » كالألفية والشاطبية والرحبية . وهؤلاء أخيراً يسوّون بين الشعر والنظم بصنيعهم هذا فيكونون أشبه بشارحى المنظومات العلمية، وهم بذلك يدمرون روح الشعر وجوهره .

٢ - ٧

وقد ظهر أخيراً الاتجاه الأسلوبى . والأسلوبية Stylistics تعد فرعًا من فروع الدراسات اللغوية والنقدية ، وهى معبر يصل بين هذين النوعين من الدراسة، وقد عُرِّفت بأنها وصف النصّ الأدبى حسب مناهج مأخوذة من علم اللغة .

وقد نشأت أولا تلك الأسلوبية التى كانت تحاول الإجابة عن هذا السؤال:

«لماذا يكتب الكاتب؟» وعرفت « بالأسلوبية التشوئية » - حسب ترجمتها عند إخواننا التونسيين - وتختلف أنماط هذا النوع من الأسلوبية باختلاف الأجوبة المعطاة عن السؤال السابق ، فقد تكون الإجابة متعلقة بالتعبير عن الواقع المطلق، وقد تكون الإجابة أخلاقية أو اجتماعية أو نفسية أو جمالية . ولكن الخطر الأكبر في هذا الاتجاه - كما يقول جورج مونان - يتمثل في استبطان الكاتب لا في استبطان النصّ .

ولكن هناك نوعًا آخر من الأسلوبية ظهر في أواخر القرن التاسع عشر وعرف بالأسلوبية الوصفية ، ويهتم بالإجابة عن هذا السؤال : « كيف يكتب الكاتب؟ » والاعتماد في هذا النوع على القارئ وتعامله مع النصّ الذي يبدعه الكاتب ، لا على الكاتب نفسه . وقد تطور هذا المفهوم وظهرت فيه وجهات تختلف باختلاف الزاوية المنظور إليها في النصّ ، أهمها ما يأتي :

٢ - ٧ - ١

هناك وجهة تنظر للأسلوب على أنه « انحراف » Deviation بمعنى الميل عن « معيار » Norm أو « مفارقة » أو « عدول » أو « مجاوزة » Departure ، وهو ما يستعمله معظم المتخصصين اليوم . وفي الحقيقة - كما يقول جون كوين - إنه مصطلح لا يحمل إلا معنى سلبيا ، ويمكن أن نعرف الأسلوب بأنه مجاوزة، وحينئذ لا نحدد ما يوجد فيه ، ولكن نحدد ما لا يوجد فيه ، فنقول : الأسلوب هو ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة ، لكن يبقى أن الأسلوب على هذا النحو الذي يستخدمه الأدب له قيمة جمالية ، وهو مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادي ، وإذن فهو خطأ ، ولكنه « خطأ مراد » ؛ فالمجاوزة إذن نقطة شديدة الاتساع ، وما ينبغي عمله هو التخصيص بأن نقول : لماذا تعد ألوان من المجاوزة جمالية ، وألوان أخرى لا تعد كذلك ؟ ومع ذلك يحتفظ مصطلح المجاوزة بقيمة عملية مؤكدة ولا يمكن إحلال غيره محله ؛ ولذلك يميل بعض علماء الأسلوب إلى اعتبار « الانحراف » أو « المجاوزة »

حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ . ويمكن تعيين الانحراف - كما يقول شكرى عياد - بناءً على تكرار سمة لغوية ما إلى درجة غير عادية ولو لم تكن فى حال انفرادها مختلفة اختلافا قويا عن نمط اللغة المعيارية .

وقد ذكر برند شبلنر فى (علم اللغة والدراسات الأدبية) خمسة أنواع للانحراف الذى يعد مقبولاً فى النظرية الأسلوبية ، هى :

(أ) انحرافات يمكن أن تندرج - حسب درجة امتدادها فى النص - فى الانحرافات الموضعية أو الشاملة ، ويصيب الانحراف الموضعى جزءًا من السياق . ويمكن وصف الاستعارة بأنها انحراف موضعى عن اللغة المعيارية . أما الانحراف الشامل فإنه يصيب النصّ كلّه ، مثل تردُّد وحدة لغوية معينة بكثرة لافتة للنظر ، أو بقلّة لافتة للنظر فى نص ما ، فيعدّ هذا انحرافًا شاملاً يمكن تحديده إحصائيا .

(ب) انحرافات يمكن إدراكها من خلال النظر إلى صلتها بنظام القواعد المعيارية، فتتنوع إلى انحرافات سلبية أو إيجابية ، ولا ينظر للانحرافات السلبية على أنها تضييق أو تقييد للمعيار . أما الانحرافات الإيجابية فإنها تقدم قواعد إضافية لتقييد المعيار وتحديده ، وتنشأ فى الحالة الأولى تأثيرات شعرية بانتهاك القواعد النحوية (ومنها ما سماه النحويون العرب الضرورة الشعرية) وتنشأ فى الحالة الثانية بقيود فى النصّ كالقافية مثلا .

وقد انتشرت النظرية التى تعد الأسلوب انتهاكا لقواعد المعيار اللغوى فى أسلوبية الانحراف ، ووجدت اهتماما كبيراً فى السنوات الأخيرة خلال مناقشة الأسلوب فى علم النحو التحويلى - التوليدى- Transformational generative grammar .

(ج) انحرافات يمكن تصنيفها على ضوء صلة المعيار بالنصّ الذى هو مجال التحليل ، فيمكن تمييز الانحرافات الداخلية من الخارجية ، فحينما تبرز وحدة لغوية عن المعيار المستمد فى النصّ كله يوجد انحراف داخلى ، أما

الخارجي فإنه يحدث إذا انحرف أسلوب النص عن معيار اللغة المعينة (النظام اللغوى) .

(د) انحرافات تصنف بناء على المستوى اللغوى الذى تحدث فيه ، وبهذا يمكننا تمييز الانحرافات الخطية أو الكتابية ، أو الانحرافات الفونولجية أو الانحرافات الصرفية أو الانحرافات النحوية ، أو الدلالية .

(هـ) انحرافات تميز بناء على أسس أخرى يراعيها الدارس الأسلوبي للنص .

وسوف أقدم عدداً من التعريفات التى تناولت العدول عن المعيار أو الانحراف ، فقد عرف أول الأمر بأنه درس تفضيل كاتب من الكتاب بعض وسائل اللغة على بعض ، وعرفه موروزو (١٩٣١) بأنه دراسة المظهر والجودة الناتجين عن الاختيار بين تلك الوسائل التى تضعها اللغة بين يدى كل متكلم ، وهذا الاختيار يمكن أن يقاس بما يسمى حالة الحياد اللغوى ، أو بما سماه موروزو « الانطلاق من نوع من درجة الصفر » فى الأسلوب أو « من شكل لغوى أقل ما يمكن تميزا » .

وقد نظر ليوسبتزر (١٩٤٨) إلى الأسلوبية على أنها استخدام العناصر التى تمدنا بها اللغة استخداما منظما ، وأن ما يمكّن من كشف ذلك الاستخدام - وهو الصفة الأسلوبية - هو الانحراف الأسلوبي الفردى « أى العدول عن الاستعمال العادى .

وقد بحث بيرجيرو (١٩٥٤) عن مقياس موضوعى لهذه الأنواع من العدول بفضل منهج إحصائى ، فالألفاظ ذات التواتر غير العادى ، لدى كاتب من الكتاب ، بالنسبة إلى التواتر الموضوعى من خلال عدد كبير من الكتاب الآخرين المعاصرين له تكون الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب .

ويحاول ريفاتير (١٩٦١) أن يضبط مفهوم هذا العدول عن المعيار (الانحراف) أكثر بتعريفه بأنه احتمال ضعيف فى خصوص ظهور شكل من

الأشكال اللغوية ، وهو ما يجنب اللجوء إلى مفاهيم المعيار أو الاستعمال العادى الذى يصعب إقراره .

وعلى حين يقرر كيبيدى فارجا (١٩٦٣) الأسلوب بأنه « المفاجأة » فإن جاكوبسون يعرفه بأنه الانتظار الخائب Deviated Expectancy (ويمكن أن نترجمها بإخلاف التوقع بدلاً من « الانتظار الخائب » التى آثرها الطيب البكوش فى ترجمته لكتاب جورج مونان : مفاتيح الألسنية) .

ويعرف مارتنيه الأسلوب بأنه اختيار طريف لعناصر لغوية ، القصد منها الرفع من المحتوى الإخبارى فى البلاغ ، فأنت تزيد فى إخبار بلاغ ما كلما كانت الوحدة اللغوية المنتمية لبعض الوحدات الأخرى ضعيفة التوقع أو لا تتكهن بها .

٢ - ٧، - ٢

هناك مفهوم شهير آخر ولكنه لا ينطلق من أن الأسلوب « انحراف » بل يعرف الأسلوب بأنه اختيار Choice أو انتقاء Selection يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة من بين قائمة الاحتمالات المتاحة فى اللغة . فاللغة تقدم أنماطا مختلفة للتعبير عن معنى ما ، وهذه الأنماط معروفة للشاعر ولكنه ينتقى منها أو يختار ما يراه مناسبا لقصيدته ، وبذلك يكون ما يقدمه هو اختياره من بدائل عدة أخرى متاحة .

وبين « الاختيار » و « الانحراف » - كما يقول شكرى عياد - تقابل من أكثر من وجه ، فالاختيار محدود بالإمكانات المتعارفة فى اللغة ، التى تصنف عند النحويين تحت أسماء المطرد والغالب والكثير ، فى حين أن الانحراف يبتعد عن طريق التعبير الشائعة ، وربما اقترب من القليل ، وحتى الشاذ أو ما يسمى الضرورة الشعرية .

والاختيار يوجد فى اللغة الجارية أو لغة الحديث ، وإن لم يكن سمة مميزة

لها ، كما هو فى اللغة الفنية ، فى حين أن الانحراف يخص اللغة الفنية ، وهذا منطقى ؛ إذ إن الخروج على الطرق المتعارفة فى التعبير معيب اجتماعيا ، ولكنه مقبول إذا كان له غرض فنى ، ولذلك لا يقدم عليه إلا أديب متمكن .

والاختيار مرتبط بالقائل أو المبدع ، وقلما يشعر به المتلقى إلا أنه يرتاح له، فإذا أراد أن يعيد الكلام أو يأتى بمثله لم تسعفه قريحته ، ولهذا سمى الكلام الذى غلبت عليه خاصية الاختيار « السهل الممتنع » . والانحراف على العكس، فهو قد يصدر عن المبدع بصورة عفوية إذا انطلق فى التعبير ، ولكن المتلقى يشعر به شعورا قويا فى جميع الأحوال .

وسواء أكان الأسلوب « انحرافا » أم « اختيارًا » فإنه لا يمكن رصده بدقة إلا فى ضوء التحليل الشامل للغة المعينة حتى يمكن قياس المتنوع إلى المتجانس، والخاص إلى العام ، والمتغير إلى الثابت ، يقول هاليداى : « إذا كان لعالم اللسان أن يأمل فى الإسهام فى تحليل الأدب الإنجليزى فإن عليه ، أولا، أن ينجز وصفًا شاملاً لإنجليزية العصر على كل المستويات » وهذا بالطبع ينطبق على كل اللغات ؛ ولذلك فإن الأسلوبيين العرب يجب عليهم أولا أن يعمقوا المستوى اللغوى الذى يعد لديهم المعيار Norm الذى يقيسون عليه «أنواع الانحراف »، أو ينبنى عليه « الاختيار » ؛ لأن اللغة الموصوفة لدينا هى اللغة العربية الفصحى القديمة ، وهى لغة مما يعرف بعصر الاحتجاج أو الاستشهاد اللغوى .

وقد توجهت أنواع من الاعتراض قوية إلى النظرية الأسلوبية التى تقوم على اعتبار الأسلوب اختيارًا أو انحرافا ، لأنها تدور فى إطار نظرية واحدة ، ولم تستطع الأسلوبية القائمة على الاختيار أو الانحراف أن تدحض الاعتراض الأساسى التالى : ليس كل اختيار أسلوبيًا ، وليس كل ارتفاع فى نسبة إخبار بلاغ ما أسلوبيا ، وليس كل انحراف أو عدول ما أسلوبيًا . ويقول جورج مونان :

«فهذه النظرية التى تبرز بلا شك إحدى الخصائص فى كل أسلوب ليست - برغم ذلك - العصا السحرية التى تمكننا من كشف أسلوب من الأساليب وقياس قيمته الجمالية قياساً ثابتا » .

لقد قامت الدراسات الأسلوبية فى جانب كبير منها على « الإحصاء » ، واختلف الدارسون حول ما يمكن إحصاؤه ، فبعضهم يحصى مفردات معينة تبرز بروزا واضحا بتكرارها فى النص ، وبعضهم يحصى الأفعال ، وبعضهم يحصى الأسماء ، وبعضهم يحصى الصفات ، وبعضهم يحصى نسبة الأفعال إلى الصفات ، وبعضهم يحصى الجمل الفعلية أو الجمل الاسمية أو الأساليب الخاصة كالشرط والاستفهام ، وغير هذا أو ذاك مما يمكن إحصاؤه فى النص .

وأريد أن أؤكد أن الأسلوبيين الذين يتعاملون مع جانب واحد من جوانب النص كإحصاء المفردات وحدها ، أو أنواع من الأنظمة النحوية وحدها يحولون « الأسلوبية » إلى أسلوبية جافة ، لأنها حينئذ لا تتعامل إلا مع عنصر واحد لا يقوم بنفسه ولا يؤدى وحده غاية ذات فائدة تامة . والتعامل مع عنصر واحد من عناصر البناء اللغوى للقصيدة لا يحقق إيضاحًا ولا إضاءة للنص المدروس .

إن كل ظاهرة فى النص المدروس مرهونة بسياقها النصى الواردة فيه ، وينبغى ألا تفسر إلا فى إطاره ، وهكذا تكتسب - كل ظاهرة - حيوية متجددة بتجدد النصوص .

إن أصحاب الأسلوبية الإحصائية المشار إليها آنفا يجردون بصنيعهم هذا الكلمة من سياقها ومن دلالتها الخاصة التى اكتسبتها فى هذا السياق ، عندما يتعاملون معها معزولة عن هذا السياق النصى الخاصّ . وإذا تكررت كلمة ما فى نص ما ، أو إذا تكرر تركيب ما فى نص ما فإنه فى كل مرة يكتسب دلالة إضافية جديدة من سياقه النصى . ومن البدهىّ - كما يقول تشيتشرين فى كتابه (الأفكار

والأسلوب) - أن يقضى تغيير الشكل النحوى مع المحافظة على المفردات والمضمون العام للنص إلى انتهاك روابط الأسلوب ، والمعانى الدقيقة التى لا تكاد ترى ، ولكنها ذات أهمية جوهرية « لذلك يمتلك عدد المرات التى يستخدم فيها الكاتب هذا الشكل النحوى أو ذاك أهمية مشروطة ودرجة نسبية بالغة » . ولا يتوقف الأمر أبدًا على استخدام حالة نحوية معينة أو عدم استخدامها ، بل يتوقف على « الأهمية الأسلوبية التى يكتسبها فى النصّ » . والحسّ الأدبى الذى يتمتع به الفنان الحقيقى يضطره إلى التنويع وتجنب التكرار مهما كان نوعه ، حتى لو كان تكرارًا للحال ، وتراكيب اسم الفاعل ، واسم المفعول ، أو الصيغ النحوية التابعة لها . ويقرر تشيتشرين أن ليس عدد الأفعال فى النص الأدبى بذى أهمية ، وإنما المهم دلالتها الخاصة ، ويقول :

« يخطئ خطأ كبيرًا من يحصى عدد الأفعال مفترضا أنها تقوى تأثير السرد القصصى ، فالأفعال تمتلك مهمات أسلوبية متباينة إضافة إلى أن الأسماء لا الأفعال ، تكشف الحركات الانفجارية . ولنقابل بين هاتين الحالتين :

- وثبة إلى النافذة ، ها هو على الأرض ، عبر السياج ، فى الغابة .

- نام ، حلم أحلاما مزعجة ، استيقظ ، تمطى .

لا تحتوى الحالة الأولى على أى فعل ، ولكن الأسماء تخلق فاعلية عالية . أما الحالة الثانية المتضمنة أفعالا متراصة فخالية من الفاعلية » .

ويرى أن الأشكال النحوية لا يكون لها أهمية أسلوبية إلا حين ترتبط بالسياق الذى يضعها فيه الكاتب ، وليس اتفاق الأشكال النحوية دليلا على اتفاق دلالتها ، بل إنها قد تشير إلى ظواهر أسلوبية مختلفة للغاية ، متناقضة أحيانًا ، ولكنها تعتبر جوهرية بالنسبة إلى تلك الظواهر ، وربما تتسم بالوضوح المؤثر أو

بانعزال كل حلقة فيها وبروزها » ولا يلغى احتواء البناء النحوى المتناظر على هذا المعنى الاستاتيكى أو نقيضه العلاقة بين المضمون والشكل ، وإنما يكشف أنماطا متنوعة من هذه الروابط » . وإذن لا المفردات وحدها ، ولا « الأشكال النحوية » وحدها ، كافية فى إبراز السمات الأسلوبية الدقيقة للنص الأدبى ؛ لأن إحصاء المفردات منعزلة ، أو الأشكال النحوية منعزلة عن السياق سوف يؤدى بالضرورة إلى تفسيرات متعسفة لا تنشأ إلا فى ذهن المفسر وحده ، وسوف يحاول بطبيعة الحال أن يفرض هذه التفسيرات التعسفية على العمل الأدبى ويلبسه إياها قسراً . وإنما الذى عليه المعول فى إبراز السمات الأسلوبية الدقيقة للنص الأدبى هو ذلك التفاعل القائم بين المفردات والنظام النحوى الذى يحتويها فى إطار السياق النصّى نفسه .

٢ - ٧ - ٣

ومع أن الاتجاه الأسلوبى تتوجه إليه أنواع من الاعتراض - كالتى رأينا طرفاً منها - أجد فيه بعض الأسس المفيدة التى يمكن الإفادة منها . وأهم هذه الأسس أنه ينظر إلى النص بوصفه كيانا مستقلا ، ويبتعد عما كان شائعا فى الدراسة الأدبية من تتبع مصادر الأفكار ، وقضايا التأثير والتأثر ، والاهتمام بالدلالات السياسية والاجتماعية ، ولا يهتم إلا بالعمل الأدبى نفسه ، بوصفه بنية مستقلة تحمل فى تضاعيفها مفاتيح حل رموزها جميعا ، من خلال تكوينها الخاص على اعتبار أن الأدب فنٌ لغوى قبل كل شىء .

٣ - ١

هناك عدد من المرتكزات الأساسية التى ينطلق منها هذا التصور المقترح . بعض هذه المرتكزات ضارب بعمق فى التراث العربى القديم ، برغم عدم اتصال بعض الأفكار ، وانقطاعها فى مراحل من تاريخ جريانها . وبعضها حديث .

ولكن حداثته وحدها ليست مسوغا من مسوغات الاحتفاء به ، بل إن هذه الحداثة ذات سمات تتشابه مع النسيج العربى . وهناك أفكار وافدة كثيرة ، ولكننا لا نتجاوب معها فى كثير من الأحيان ، وتظل هذه الأفكار مثل العضو الغريب المزروع فى الجسم الإنسانى يلفظه الجسم مع حاجته إليه لأن نسيجه لا يتلاءم مع الجسم المزروع فيه .

وشرط الاستفادة من الأفكار الوافدة - فى رأيى - هو وضوح الشخصية الثقافية وتميزها واستقلالها ، فهذا يتيح معرفة ما يمكن قبوله وما لا يمكن قبوله . والثقافات ذات الشخصية المستقلةيتجاوب بعضها مع بعض ، وتفيد كل منها من الأخرى دون حساسية أو عقدة الإحساس بالنقص أو التعالى ، وعندما تستفيد شيئا تهضمه وتسيغه ويدخل فى نسيجها وتصبغه بصبغتها هى ويصبح من خصائصها .

يمكن أن تتفاعل هذه المرتكزات وتنصهر بحيث تمثل كيانًا جديدا متميزا له خصائصه النابعة من هذا الانصهار أو المزج ،فهو انصهار ومزج وليس خلطا ، والفرق بين المزج والخلط كبير .

٣ - ٢

المرتكز الأول من هذه المرتكزات التى يعتمد عليها هذا المنهج هو «النحو» ، وعندما أقول النحو أعنى « النحو التفسيرى » ، لا «النحو التعليمى»، وأعنى النحو أيضا بوصفه البنية العميقة التى تعطى الجملة معناها، والنحو كما قدمه علماؤنا الأوائل علم نصّى لأنه يتعامل مع التراكيب ولا يمكن فهم تركيب ما إلا من خلال بنيته النحوية فبالنحو « تنكشف حجب المعانى » وبه تتم « جلوة المفهوم » كما يقول ابن مالك ، والنحو هو الركيزة الأساسية للمعنى كما يقرر جاكبسون ، ولابد لدارس الأسلوب أن يعتمد عليه لأنه « لا يمكنه التقدم فى حقله ما لم يلمّ بالنحو بكل فروعه » بالصوتيات وعلم الأصوات الدالة ،

بالصرف، والتركيب وعلم المعاجم ، وعلم المعانى » ، كما يقول رينيه ويلك فى (مفاهيم نقدية) .

ولا يمكن فهم تركيب ما إلا من خلال بنيته النحوية ، والمفردات التى تشغل هذه البنية ، والتفاعل القائم بين المفرد ووظيفته النحوية من خلال سياقه النصى . وهذا تركيز قد يحتاج إلى شرح طويل خلاصته أن التحليل النحوى هو فى الوقت نفسه تحليل دلالى ، وتحسن الإشارة هنا إلى أن ابن هشام حذر من أن يراعى المعرب ما يقتضيه ظاهر الصناعة ولا يراعى المعنى ، وقال « كثيراً ما تزل الأقدام بسبب ذلك ، وأول واجب على المعرب أن يفهم معنى ما يعربه مفردا أو مركبا» ، ومعنى أن يفهم ما يعربه مفرداً أو مركبا أن يفهم دلالة المفرد أولا وأن يفهم دوره فى التركيب ، أى علاقته بما يكوّن معه تركيبا . وقد ذكر ابن هشام اثنين وعشرين مثالا يشرح بها وجهة نظره وكلها تؤكد اندماج النحو والدلالة، وليس أحدهما بمعزل عن الآخر ، بل هما وجها عملة واحدة . وفى تطبيقات النحويين على القرآن الكريم وعلى الشعر إشارات كثيرة ذات دلالة فى هذا الصدد .

٣ - ٣

المرتكز الثانى ما تمخض عن الحديث حول إعجاز القرآن الكريم ، إذ مال كثير من العلماء إلى أن الإعجاز يكمن فى نظمه وتركيبه ، ومن ثمّ تفتّقت العقول عن دراسات عميقة فى هذا المجال مازال أهمها ما قدمه عبد القاهر الجرجانى فى «دلائل الإعجاز» مستنداً إلى النحو حيث اكتملت لديه نظرية « النظم » المعروفة التى حولها التابعون إلى ما سموه « علم المعانى » ، وقد أفاض عبد القاهر فى شرحها والتدليل عليها ، وتجدر الإشارة إلى لفتته البارعة إلى أن هذه المعانى التى يقصد إليها ليست معانى من الممكن حصرها وتحديدها بحيث يمكن أن تتحول إلى «قواعد» صارمة ، بل هى معان كثيرة متجددة مع تجدد الإبداع الأدبى نفسه :

« وإذ عرفت أن مدار النظم على معانى النحو وعلى الوجوه والفروق التى من شأنها أن تكون فيه ؛ فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ، ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها، ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها فى أنفسها ومن حيث هى على الإطلاق ، ولكن تعرض بسبب المعانى والأغراض التى يوضع لها الكلام ، ثم بحسب بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض » (دلائل الإعجاز ٨٧ تحقيق محمود شاكر).

وهذه قفزة من قفزات الفكر الرائعة ، غير أن عبد القاهر لما كان مرتبطا بالحديث عن الإعجاز ، ولما كانت الجملة الواحدة فى القرآن الكريم معجزة بنظمها وتركيبها فإن تدليله على نظريته اقتصر على الأبيات المفردة والجملة المستقلة المعزولة عن سياقها النصى ، وإن كان فى أحيان قليلة قد يتجاوز البيت الواحد إلى عدد قليل من الأبيات ، ولكنه لم يتناول نصا مكتملاً . الذى أريده هنا تأسيس منهج لتحليل القصيدة كلها ، ومع هذا أجد أن صنيع عبد القاهر يفيد فى دراسة القصيدة على المستوى الأفقى لا الرأسى ، وشبكة العلاقات فى القصيدة بينها ما هو أفقى وما هو رأسى ، ولذلك يمكن الاعتماد على كثير مما قدمه عبد القاهر الجرجانى من حيث العلاقات الأفقية فى القصيدة . غير أنا نتجاوز ذلك إلى علاقات الجمل بعضها ببعض ، من حيث الترابط النصى وبيان هذا التفاعل فى سياق واحد .

٣ - ٤

وإذا كانت محاولة عبد القاهر الجرجانى تمثل مرتكزا تراثيا أصيلا مع بعض الآراء النحوية الناضجة ، وإذا كان هذان المرتكزان ينبغى تطويرهما والاهتمام بهما فى ثوب معاصر ، فإن هناك مرتكزاً آخر معاصراً يتمثل فى جانبين :

٣ - ٤ - ١

الجانب الأول يتمثل فى الدعوة المحدثة فى النقد الأدبى التى تحاول جاهدة توجيه النقد فى الأدب العربى إلى وجهة لغوية عن طريق النقد التطبيقى متأثرة فى ذلك بما قدمه أصحاب « النقد الجديد » New Criticism الذى سيطر على حركة النقد الإنجليزى والأمريكى فى السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية. وقد وُصف هؤلاء « النقاد الجدد » بأنهم شارحو نصوص وليسوا أصحاب نظريات ، لأن القاعدة الأساسية للنقد عندهم هى النص لا بيوجرافيا الكاتب أو تاريخ عصره ، ومن هنا أصبح النقد الأدبى الجديد أكثر ارتباطًا وتمسكا بعلم اللغة ؛ لأن أصحاب هذه الدعوة يرون أن العمل الأدبى فن لغوى فى المقام الأول ، ولذلك ينبغى الدخول إلى النص الأدبى بغية تحليله من بابه الملائم وهو « اللغة » بكل مستوياتها وأبعادها التى يستخدمها العمل الأدبى فى شكله الفنى . والقصيدة عند هؤلاء قبل كل شىء تركيب أو بناء لغوى . ومهمة الناقد حيالها ليست إطلاق الأحكام العامة القائمة على الاستحسان أو الاستهجان الذاتيين غير المبرهن عليهما من خلال بناء النص نفسه ، أو رصد اتجاهات غير أدبية كالاتجاهات السياسية أو الاجتماعية أو النفسية ، أو غيرها ، ونسبة القصيدة أو قائلها إليها ، والاكتفاء ببعض الإشارات التى تساعد على هذه الغاية غير الأدبية. بل مهمة الناقد الحقيقية هى إضاءة العمل وتنويره واستكشاف جوانبه الفنية وعلاقاته فى ضوء ما يسمى « القراءة الفاحصة » Close Reading التى تعنى إغلاق التحليل أو القراءة على النص نفسه .

٣ - ٤ - ٢

والجانب الآخر يتمثل فى الاتجاه الأسلوبى ، وهو أيضا يعتمد على النص نفسه ، وينطلق من إحصاء بعض السمات الخاصة فى النص التى تكون معبرة عن تميز نص بعينه ، ويحاول تحليلها سواء أكانت هذه السمات تتعلق بالمفردات أم بالنظام النحوى أم ببعض الصيغ . وهذا - فى حد ذاته - مقبول من حيث إنه

يبدأ من النص وينتهي إليه . ولكن يعيب هذا الاتجاه - فضلا عن الاعتراضات التي وجهت إليه - بعض الأمور :

منها إهماله جانبا مهما جدا من جوانب النص هو « السياق » مع أن السياق يعمل على تحديد معنى الكلمة أو التركيب ، يقول جون ليونز « أعطني السياق الذى وضعت فيه الكلمة وسوف أخبرك بمعناها » ويضيف « من المستحيل أن تعطى معنى كلمة دون وضعها فى سياق ، وتكون المعاجم مفيدة بقدر ما تذكره من عدد سياقات الكلمات وتنوعها » ويرى أتباع النظرية السياقية أن الكلمة لا معنى لها خارج السياق الذى تظهر فيه ، وأن الكلمات التى لا تظهر إلا مرة واحدة فى مجموع الوثائق المتوافرة عن حالة لغوية هى فى غالب الأحيان مستحيلة الفهم ، وقد قدم بعضهم التعبير المتطرف عن هذه النظرية حيث يقول: «ليس للكلمة دلالة ، وإنما لها استعمالات فحسب » ولذلك يقول أنطوان ماييه «إن معنى كلمة ما لا يمكن تحديده إلا بفضل معدل الاستعمالات اللغوية من ناحية والأفراد والفئات فى مجتمع واحد من ناحية أخرى » .

ومنها إغراق بعض الأسلوبيين فى مصطلحات غامضة غير واضحة ، مع أن المصطلح من شأنه الوضوح ، والتحليل النصى وسيلة إلى توضيح العمل لا إلى إغماضه وإبهامه .

ومنها استعمالهم رسوما وأشكالا معقدة لا تضىء العمل ، بقدر ما تعقد السبيل إلى فهمه ، أو تعين على ذلك .

٣ - ٥

من مرتكزات هذا المنهج كذلك بعض المنجزات المهمة التى قدمها علم اللغة الحديث ، فقد كان لتقدم البحث اللغوى على يد دى سوسير أثر كبير فى تطوير مناهج لغوية ونقدية تُعنى ببنية النص ذاته وبمعايير بنائه ، وكان لتفريق

دى سوسير بين اللغة langue والكلام Parole أثره فى تحليل النصوص الأدبية من الداخل internal وفى تركيز البحث فى بنية العمل ذاته ، والتخفف من الانشغال بالعوامل الخارجية ، غير الفاعلة فى النص ، عند تفسيره وتحليله .

وإذا كان دى سوسير قد تناول هذه الثنائية : اللغة / الكلام (Langue/ Parole) فإنها اتخذت صوراً مختلفة فيما بعد ، فنجد ثنائية الرمز / الرسالة Code/ Message عند جاكوبسون ، ونجد ثنائية اللغة / الخطاب langue / Discours عند جيوم ، وثنائية النظام / النص System / Text عند يلمسلاف ، وأخيرا ثنائية السليقة / الأداء Competence/ Performance عند تشومسكى .

وقد كانت جهود دى سوسير فى علم اللغة الحديث هى الأب الشرعى للأسلوبية الحديثة ؛ إذ حاول كثير من النقاد تحويل عملهم إلى « علم » يقترب من الضبط بدلا من الانطباعية والأحكام الذاتية التى كانت سائدة ، وقد كان من نتائج ذلك النظر إلى الأسلوب على أنه العلاقة بين الفرد المبدع والمجتمع الذى يشهد هذا الإبداع ، وكان للحلقة اللغوية فى كوبنهاجن ، وحلقة براغ اللغوية أثر واضح كذلك فى توجيه النظر النقدى إلى علم اللغة والإفادة منه وتطوير النظر للنص .

هذه هى أهم المرتكزات الأساسية التى يبنى عليها هذا المنهج فى التحليل النصى للقصيدة سواء أكانت القصيدة قديمة أم حديثة .

٤ - ١

يبقى بعد ذلك الحديث عن معالم هذا المنهج ، وفى البدء أقرر أن جميع المناهج قديمها وحديثها كانت تتجه إلى غاية واحدة هى كشف النص وتفسيره ، وتجلية رموزه وإيضاح علاقاته ، ولكن اختلافها يأتى من اختلاف وجهات

الباحثين وغاياتهم ومن اختلاف زوايا النظر للنص المدروس . ومما لاشك فيه أن دور اللغة فى الأدب عامة يختلف عن دورها فى غير الأدب ، ويتخصص هذا الدور فى الشعر فتكون اللغة هى السبيل الوحيد لبناء القصيدة ، وعندما أقول «بناء القصيدة» أعنى به كل ما يكونها بوصفها قصيدة . والقصيدة ليست موجهة إلى معاصريها فحسب ، بل هى موجهة إلى أبناء لغتها كلهم ، ومن هنا تأتى أهمية النظر إليها بوصفها بناء لغويا ، وتأتى أيضا شرعية النظر فى شعر السابقين، واحقية كل جيل بالبحث فى شعرهم وقراءته وفهمه ، ولذلك لابد أن يكون البحث فى خصوصية هذه اللغة ومميزاتها الخاصة .

وهناك عدد من المعالم الخاصة بهذه الطريقة أو بهذا المنهج أهمها ما يأتى:

٤ - ٢

لابد من النظر إلى القصيدة على أنها نصّ واحد وبنية متكاملة لايغنى جزء منه عن جزء آخر . والنص الواحد يتفاعل بعضه مع بعض بطبيعة كونه نصا واحدًا . وقد تبدو القصيدة فى بنيتها الظاهرة جامعة لعدد من الصور ليس بينها - كما قد يظهر - رباط جامع ، إلا أنها جميعا فى قصيدة واحدة ذات وزن واحد وروى واحد . إننا نظلم الشعر ظلما بيّنا إذا نظرنا إلى القصيدة على أنها كذلك ، بل لابد أن تكون للقصيدة «بنية عميقة» تجمع هذه الصور فى إطار واحد على تباعد ما بينها ظاهريا ، غير أن هذا الإطار يتسع لضم هذه الصور بحيث تكون كل صورة منها معادلاً لبعد معين من أبعاد القصيدة ، وبين هذه الأبعاد خيوط ناسجة ، وعلاقات رابطة ، فإذا رأينا القصيدة القديمة مثلا تبدأ بالغزل والذكرى، ثم تنتقل إلى وصف الأطلال وهى دار المحبوبة وقد درست ، ثم تصف الحيوانات فيها ، وتنتقل بعد ذلك إلى وصف الناقة أو الثور الوحشى أو الظليم أو النعامة أو غير ذلك مما يرد فى القصيدة القديمة ، فعلينا أن نبحث عن العلاقات

التى تضم هذه العناصر فى قصيدة واحدة وعن وظيفة كل صورة من صورها مع الأخريات، ولا يصح أن نبتر هذا العضو من جسمه لنتناوله منفصلا؛ فإن « اليد » إذا بترت من جسم صاحبها فإنها ستظل تسمى « يدا » ولكنها لا تكون لها وظيفة اليد عندما تكون فى الجسم الحى ، وسوف يتسرب إليها الفساد بعد قليل . فلا يصح - إذن - تمزيق النص أو الاكتفاء بجزء منه فهذا عجز عن مواجهة النص .

٤ - ٣

النص الواحد تحكمه علاقات لغوية ودلالية تعمل على تماسكه وترابط أجزائه وعلى من يتصدى لتفسير النص أن يستعين بهذه العلاقات بنوعيها ، وقد تكون العلاقات أو الروابط اللغوية واضحة تتمثل فى بعض الأدوات كالعطف والسببية وبيان الغاية أو الاستدراك أو التعليل أو التأكيد ، أما العلاقات الدلالية فإنها متنوعة ومتجددة مع النصوص بحيث يكاد كل نص يبتكر وسائل تماسكه الدلالية ، وهذه العلاقات الدلالية هى التى تكوّن العلاقات الرأسية فى القصيدة ، ومن هنا تساعد على ربط الإشارات فى النص ببعضها ، وتعين على تطورها وأسلوب تحولها حتى تكون فى النهاية خيطا قويا يربط النص رباطا خفيا يحتاج إلى تلطف لكشفه .

وقد أسهم المفسرون للقرآن الكريم بنصيب وافر فى كشف التماسك الدلالى للنص وبخاصة ما سموه المناسبة بين الآيات والسور . كما أسهم البلاغيون فى بيان ترابط النص وتماسكه من خلال عدد من المعطيات التى تتشعث فى معالجتهم وأهمها الفصل والوصل ، وكل ما قدموه فيه يعتمد على مبادئ نحوية أو معجمية أو دلالية ، وما حديثهم عن المطابقة ورد العجز على الصدر والتكرار إلا حديث عن مظاهر مختلفة من مظاهر التماسك النصّى .

لكن هناك قلة من النقاد العرب القدماء أشاروا إلى وحدة النص ووجوب تماسكه ، بعضهم أشار إشارات مجملة مثل الجاحظ وابن طباطبا والحاتمى ، أما حازم القرطاجنى فقد فصل القول تفصيلا عبقريا فى كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) .

وهناك جهود غربية متنوعة فى دراسة التماسك النصى أسست على النظر إلى النص على أنه وحده هو الذى يحمل وسائل اتساقه دون مشاركة من القارئ؛ لأن النص كله وحدة دلالية ، وليست الجمل إلا وسيلة يتحقق بها النص ، وأهم هذه الدراسات ما قام به هاليداى ورقية حسن فى ١٩٧٦ Cohesion in English «الاتساق فى اللغة الإنجليزية» وما قدمه تون فان ديك فى كتابين له أولهما هو : Some Aspects of Text Grammar 1972 بعض وجوه نحو النص، والآخر هو Text and Context 1977 «النص والسياق» كما تناول كل من براون ويول G. Brown &Yule سنة ١٩٨٣ «تحليل الخطاب» Discourse Analysis . وقد اهتم إخواننا المغاربة بهذا النوع من الدراسة وأسسوا عليه دراسات نصية خاصة ، وأكتفى هنا بالإشارة إلى كتابين: أولهما هو (دينامية النص : تنظير وإنجاز) لمحمد مفتاح سنة ١٩٨٧ والآخر هو (لسانيات النص - مدخل إلى انسجام الخطاب) لمحمد خطابى سنة ١٩٩١م ، ثم بدأ المشارقة فى الاهتمام بهذا الجانب ، ومن ذلك كتاب صلاح فضل (بلاغة الخطاب وعلم النص ١٩٩٢) وتبعته كتبٌ أخرى تأليفًا أو ترجمة .

٤ - ٤

يترتب على الاهتمام بالنص ؛ بوصفه وحدة دلالية واحدة ، الاعتماد على القصيدة وحدها فى استخراج كل المعطيات التى تعين على تفسير النص دون النظر إلى مساعدات من خارجه حتى لو كانت تفسيرات الشاعر نفسه، فالشاعر بعد أن ينشئ قصيدته يصبح مثله أمامها مثل أى متلق آخر ، ولا يكون الشاعر بالضرورة أقدر على تفسيرها من غيره فهو قد قال ما قاله بالطريقة التى يجيدها ، وأما التفسير فهو مهمة نوع آخر من المتلقين . وهذا بدوره سوف يؤدى إلى فهم النصوص نفسها لا فهم ما نريده منها أو نقسرها عليه أو نلبسها ما نفهمه نحن لا ما تقدمه هى . وكل نص يخلق سياقه الخاص به الذى يوضح المقصود منه .

ومن المعروف أن السياق نوعان : سياق لغوى ، وسياق حالى . أما

السياق اللغوى الذى توجده مكونات التراكيب ومعطيات التعبير فهو موجود فى النص بوصفه نصا واحداً متماسكا.

وأمّا السياق الحالى ، وهو الظروف الملابسة للنص المحيطة به ، فإنه على أحد أمرين: إما أن سياق القصيدة اللغوى يتضمنه ويشير إليه ، وحينئذ يصبح سياقا لغويا؛ لأن الإشارات إليه والإحالات عليه متضمنة فى بناء القصيدة نفسها . وإما أن سياق القصيدة اللغوى لا يتضمنه ولا يشير إليه ، فيكون معنى هذا أن « بناء القصيدة » لا يحتاج إليه ، ويكتفى بنفسه دونه .

٤ - ٥

تأسيسا على ما سبق ينبغى أن تدرس كل قصيدة على حدة ، وتفسر وحدها فى ضوء معطياتها ، وكل دراسة بعد ذلك ينبغى أن تكون مبنية على دراسة كل قصيدة على حدة ، وما يقال عن خصائص شاعر معين - سواء أكانت هذه الخصائص أسلوبية أم غير أسلوبية - يصبح عديم الجدوى والفائدة الحقيقية إذا كان غير مؤسس على دراسة كل قصيدة وحدها .

عندما تحلل القصيدة وحدها يمكن فى هذه الحالة العثور فيها على ما يمكن أن يسمى « المرتكز الضوئى » وهو يكشف العلاقات ويوجهها فى القصيدة، وهذا المرتكز الضوئى ليس شيئا غيبيا ، أو فكرة مفروضة على القصيدة من خارجها ، ولكنه تركيب لغوى وارد فى القصيدة تتمحور فيه ذروة القصيدة التى يكون ما قبلها مفضيا إليها ، وما بعدها ناتجا عنها أو تفريعًا عليها .

٤ - ٦

وإذا أخذت القصيدة على أنها نص واحد يعد رسالة كاملة ذات علاقات متماسكة وينبغى أن تدرس على حدة اقتضى ذلك الاهتمام بكل عنصر من عناصر تكوين هذا النص بوصفه جزءا أساسيا من أجزاء بنية واحدة ، ولابد أن يكون له

دور فى تكوين هذه البنية على الهيئة الوارد عليها تماما كخلق الكائن الحى . وإذا كان كل عنصر له دور فى تكوين بنيـة القصيدة فإنه يكون له رصيـد مقابل له فى دلالتها الكلية بلا شك .

ولما كانت مـعايير أى عمل فنى ينبـغى أن تستقى وتسـتخلص من نماذجه العليا فإنه لا يصح أن تستورد للقصيدة معايير من أعمال أخرى فنية أو غير فنية . والعناصر المكونة للقصيـدة كلها لغوية بما فيها الوزن والقافيـة والتراكيب بدلالتها الحقيقـية والمجازية وكل هذه العناصر تتضافر من أجل إبلاغ الرسالة الشعرية . وقد أعجب لمن يظن أن « موضوع » القصيدة مثلا يعد مكونا من مكوناتها ، لأن ما يسمى « الموضـوع » أو المضمون إنما توجده العناصر الشعـرية ، وليس شيئا منفصلا أو يمكن انفصـاله - مع احتفاظه بخصائصه الشعريـة - عن بنية القصيدة بحيث يصبح مـعيارًا يحتكم إليه ، فليـست القصيدة التى تتناول قضيـة كبرى من قضايا الكون والحياة بأفضل من قصيدة تتناول جناح فراشة ملونة ، لأن الشعر لا يبنى بالأفكار بل يبنى بالكلمـات ، والشاعر يقدم لنا طريقـة فى التناول ولا يقدم أفكارا ، ونحن نعجب بصياغته لا بأى شىء آخر والمـهم هو وسيلة التعبير لا ما يعبـر عنه ، لأن غير الشعـراء من المثقفـين يعرفون هذه « المضـامين » ، ولكن الشاعر هو من يدهشنا - على حد تعبيـر الشاعرة إملى ديكنسـون فى مطلع إحدى قصـائدها - « كان هذا شـاعرًا ، إنه من يسـتخلص مـعنى مدهـشًا من المـعانى العادية، وعطرًا عظيما من الأشياء المـألوفة التى تلاشت عند العتبة ، وندهش إذ لم نكن نحن الذين أسرناها من قبل » ولا يكون المعنى المدهش المستخلص من معان مألوفة إلا من خلال تراكيب شعرية تأخذ من مادة اللغة كينونتها ، وهنا يقوم «المجاز» بمعناه الأعم بدور كبـير فى تشكيل البناء الشعرى . وليس معنى هذا أن كل تركيب فى الشعر يجب أن يكون مجازا ، بل إن بعض التراكيب غير المجازية تكون فى الشعر أحيانا أكثر شاعرية وأخصب عطاء ، وذلك لمجاورتها ما تتفاعل معه أخذًا وعطاء .

٤ - ٧

يترتب على دراسة كل قصيدة دراسة مستقلة عدم تعميم نتائج الظواهر فى الشعر ، فكل ظاهرة ترتبط بسياقها . وكل ظاهرة فى القصيدة سواء أكانت مخالفة للنمط أم موافقة له تكون دلالتها مؤسسة على سياقها فى القصيدة نفسها ، ومن هنا لا يصح أن يعمم الحكم بحيث يقال مثلا إنّ بدء القصيدة بحرف العطف فى الشعر الحديث يفيد كذا ، ويكون هذا حكما مطرداً فى كل قصيدة ، بل إن الظاهرة قد تكون واحدة ، ولكنها تختلف فى دلالتها باختلاف سياقها .

وقد قمت بدراسة بعض الظواهر النحوية فى شعر صلاح عبد الصبور ، وأحصيت أنماطا من الظواهر المخالفة ، ووجدت أن كل ظاهرة منها تختلف دلالتها باختلاف سياقها . وسوف أشير إلى ظاهرة واحدة فقط من هذه الظواهر ، وهى إشباع فتحة النون فى الضمير (أنا) فى الوصل . وقد وردت فى شعر صلاح عبد الصبور بهذه الصفة ستا وثلاثين مرة .

وبدءاً لست أميل إلى القول بأن الشاعر كان يستخدم (أنا) بإشباع فتحة النون فى الوصل؛ لأنها شائعة الاستعمال ،أو لأنه يغفل عن الاستعمال الخاص بالمستوى المعيارى فيها ، وكلا الاستعمالين معيارى لأن نافعا قرأ (أنا أحيى وأميت) ومع ذلك وصف النحويون القدماء هذا الاستعمال بأنه ضرورة شعرية . هذا الاستعمال الأثير لدى النحويين ورد أيضا فى شعر صلاح عبد الصبور ، كما فى قوله فى قصيدة « لحن » :

جارتى لستُ أميراً

لا ، ولستُ المُضْحِكَ المِمْراحَ فى قَصْرِ الأميرْ

سأُرِيكِ العَجَبَ المُعْجِبَ فى شمسِ النَّهارْ

أنا لا أملكُ ما يملأُ كفّيّ طعامًا

ويحدّثيك من النّعمة تُفّاحٌ وسُكّرْ

ويقول فى قصيدة « أغنية خضراء » :

أنا مَصلُوبٌ والحُبُّ صليبى

وحملتُ عن النّاسِ الأحزانْ

ولكن الذى أميل إليه أن الشاعر كان يستخدم كلا من الاستعمالين فى سياق يقتضيه ويطلبه ولا يسد أحد الاستعمالين مسد الآخر ولا يغنى غناءه . وإذا رأيناه فى السياقين السابقين ، وفقا للقصيدة فى كل منهما ، لا يشبع فتحة النون فى (أنا) وصلاً أو لم يستخدمها بالطريقة التى تشعر أنه وقف عليها وقفة قصيرة أو سكت عندها سكتة خفيفة تظهر الألف المتولدة عن إشباع الفتحة فيها ، فلعله أراد بذلك أن يبين مدى انسحاق الذات سواء أكان ذلك أمام سطوة من تتمتع بالنعمة ، ففى خديها من النعمة تفاح وسكر وهو فى المقابل لا يملك ما يملأ كفيه طعامًا ، أم أمام أحزان الآخرين التى يحملها عنهم مصلوبا بحبه لهم .

فى المقابل ، نجد قصيدة « أجافيكم لأعرفكم » له تبدأ بكلمة (أنا) مشبعة فتحة النون بما يقتضى إثبات الألف وصلاً ، ويخبر عنها بكلمة « شاعر » :

أنا شاعرٌ

ولكنْ لى بظَهْرِ السُّوقِ أصْحَابٌ أخِلاءُ

وأسمرُ بينهمْ بالليلِ أسْقِيهمْ **ويَسْقُونى**

تَطُولُ بنا أحَادِيثُ النّدامَى حين **يَلْقُونى**

فالجملة الأولى فى القصيدة جملة قصيرة مثبتة جازمة ،وإنشادها – أو

قراءتها - يتطلب سكتة خفيفة على كلمة (أنا) بما يفهم الاعتداد والثقة والشعور بالتميز ، ويكشف هذا الاستدراك التالى « ولكن لى بمظهر السوق . . . إلخ » ، فظهر السوق عالم يختلط فيه العامة والغوغاء والباعة والمشترون . والذات المتكلمة « أنا شاعر » تتفرد بالتعالى والتفرد بعالمها المخصوص ، غير أنها تنزل أحيانا من هذاالبرج العالى إلى هؤلاء العامة تصاحبهم وتنادمهم وتسمر بينهم ثم تعود فى جدل صاعد هابط :

علىَّ أنِّى سَأرجِعُ فى ظَلاَمِ اللَّيلِ حينَ يُفضُّ سَامِرُكُمْ

وحينَ يَغُورُ نَجْمُ الشَّرقِ فى بَيْتِ السَّمَا الأزْرَقْ

الى بَيْتِى

لأرْقُدَ فى سَمَاوَاتِى

واحلمَ بالرُّجُوعِ إليكُمْ طَلْقًا ومُمْتَلِئا

بأنْغَامِى وأبْيَاتِى

أجَافِيكُمْ لأعْرِفَكُمْ

لقد بدأت القصيدة بمخالفة لغوية (أنا) أو باستعمال غير مألوف ، لتؤكد من أول الأمر اختلاف الشاعر عن غيره من عامة الناس ، فهو منهم ، ولكنه مختلف عنهم ومغاير لهم، وهذه المغايرة تقتضى مغايرة فى لغة الشاعر عن غيره، ولذلك وردت فى هذه القصيدة القصيرة أربع مخالفات لغوية ، أولاها (أنا) المثبتة الألف فى الوصل ، وثانيتها وثالثتها حذف نون الرفع من الفعل (يسقونى) والفعل (يلقونى) - وإن كنت أرجح أن فى الفعل الثانى مخالفة صرفية أيضا إذ ينطق بضم القاف ليتناسب مع (يسقونى) - ورابعتها قصر كلمة (السما)، فاللغة تختلف حتى بالخروج على المعيار عضويا لتثبت المغايرة ، وامتلاك اللغة ،

والقدرة على التمرد على كل قيد ، وتؤكد الاقتراب من هؤلاء العامة باستخدام ما يقترب من لغتهم ، ونجد فى قصر كلمة (السما) إحساسًا بقرب السماء من الشاعر وأنها فى متناول يده ، فالسياق كله يعود على كلمة (أنا) بتأكيد التميز والتفرد .

غير أن هناك ألوانًا أخرى من السياق يكون فيها التركيز على (أنا) من باب إثارة العطف واسترحام المخاطب أو الاعتذار له ، ولكن هذا العطف والاسترحام والاعتذار نفسه مغلف بالاعتداد بالذات والشعور بالتميز مثل قوله فى قصيدة «رسالة إلى سيدة طيبة» :

يَاسَيِّدتى عُذْرًا

فَأنَا أتَكلَّمُ بالأمثالِ لأنَّ الألفاظَ العُرْيَانَةْ

هى أقْسَى مِنْ أنْ تُلْقِيهَا شَفَتَانْ

لكنَّ الأمْثالَ المُلتفَّةَ فى الأسْمَالْ

كَشَفَتْ جَسَدَ الوَاقِعْ

وبَدَتْ كالصِّدْقِ العُرْيَانْ .

فهو يعتذر للسيدة الطيبة عن كلامه معها بالأمثال القديمة لأنه أرقّ من أن يلقى الألفاظ العارية ، ويختم هذه القصيدة نفسها بقوله :

أشْقَى ما مرَّ بقلبى أنّ الأيّامَ الجَهْمَةْ

جَعَلَتْهُ ياسَيّدتى قلْبًا جَهْمًا

سَلَبَتْهُ مَوهِبَةَ الحُبِّ

وأنا لا أعْرِفُ كيفَ أُحِبُّك،

وبأضْلاعِي هَذا القَلْبُ

فهذا موقف اعتذارى عن عدم القدرة على حب هذه السيدة الطيبة لأن القلب مختلف عن قلوب الآخرين ، فهو شديد الحساسية للأيام الجهمة التى جعلت قلبه قلبا جهما وسلبته موهبة الحب . والمتكلم هنا يحتاج إلى قلب كقلوب الآخرين حتى يستطيع أن يحبها؛ لأنه لا يعرف كيف يحبها؛ وبأضلاعه هذا القلب المختلف عن قلوب الآخرين . إنه على أية حال ليس كالآخرين فهو (أنا) مختلف عنهم حتى لو صور نفسه على أنه ضعيف .

فى هذه التجربة تتبعت استعمال كلمة (أنا) المشبعة فتحة النون ، ووجدت أن كل مرة تكون فى سياق يكسبها معنى مختلفا عن المرة الأخرى.

وهذا - فحسب - نموذج أردت به أن أدلل على أن الظاهرة الواحدة مهما كانت صغيرة تعد لبنة فى بناء القصيدة لا تكتمل القصيدة إلا بها ، ولا تفسر الظاهرة إلا من خلالها ، ولا يصح تعميمها على شعر الشاعر كله ، فضلا عن شعر غيره.

- ٥ -

حاولت فى الصفحات السابقة أن أبين مفهوم التحليل النصى للقصيدة وأوضح المسوغات الداعية إليه فى التناول العربى ، وأشرح المرتكزات التى يستند إليها ، وقد أجملت معالم التحليل النصى للقصيدة فى النقاط التالية :

(أ) التعامل مع القصيدة على أنها نص واحد ، وبنية فنية لغوية متكاملة لا يغنى جزء منها عن جزء آخر ، لأن كل جزء يتفاعل مع الآخر أخذا وعطاء فى تشكيل دلالته .

(ب) النص الواحد تحكمه علاقات لغوية ودلالية تعمل على تماسكه ، وترابط أجزائه . وهذه العلاقات تكون شبكة نصية تعين على تفسير النص ، وهى ما تسمى « الاتساق » cohesion .

(ج) الاعتماد على القصيدة وحدها فى استخراج المعطيات التى تعين على تفسير النص دون الاستعانة بمساعدات من خارجه ، أيا ما كانت ، على اعتبار أن كل نص يحمل فى تضاعيفه مفاتيح حل ما يراد حله فيه .

(د) تحليل كل قصيدة على حدة ، وتفسيرها وحدها فى ضوء معطياتها التعبيرية الخاصة بها .

(هـ) الاهتمام بكل عنصر من عناصر مكونات القصيدة ، وبكل ظاهرة فيها مهما بدت صغيرة، سواء أكانت هذه المكونات على المستوى الصوتى أم على المستوى الصرفى أم المستوى المعجمى أم المستوى التركيبى لنرى كيف تعمل هذه المكونات وتلك الظواهر على تكوين النص ، وبناء رؤيته الخاصة ، انطلاقا من أن كلّ مكوّن لابد أن يكون له رصيد من الدلالة حيث تشكل كل دلالة جزئية لبنة من الدلالة الكلية للنص . وأرجو الا أكون مبالغًا إذا قلت إن كل قصيدة تكاد تكون لها خصائصها التركيبية الخاصة ، وهى « متغيرات » تتجلى على « ثوابت » من النظام النحوى .

(و) عدم تعميم النتائج التى ينتهى إليها تحليل القصيدة المعينة على شعر الشاعر نفسه فضلا عن شعر شعراء عصره أو جنس الشعر عامة ، لأن كل ظاهرة ترتبط بسياقها ، وإذا اختلف السياق اختلفت دلالة الظاهرة ، ومن هنا يكون تجدد الفن وعدم تأطيره أو قولبته ، ويكون تجدد التحليل النصى نفسه داخل الإطار العام .

- ٦ -

سوف أتناول للتطبيق قصيدة « صلاة » للشاعر أمل دنقل [1] في ديوانه «العهد الآتي» . يقول :

١ - أبانا الذي في المباحث نحنُ رعاياكَ باقٍ
لكَ الجبروتُ . وباقٍ لنا الملكوتُ . وباقٍ لمَنْ
تحرسُ الرَّهبوتُ

٢ - تفرَّدتَ وحدكَ باليسرِ . إنّ اليمينَ لفي الخُسْرِ
أمّا اليسارُ ففي العُسْرِ . إلا الذين يُماشُونَ
إلا الذينَ يعيشُونَ يحشُونَ بالصُحُفِ المُشْتَراةِ
العيُونَ . . فيَعْشُونَ . إلاّ الذينَ يَشُونَ وإلاّ
الذينَ يُوشُونَ ياقاتِ قُمْصانِهِمْ برباطِ السكُوتِ!

٣ - تعاليتَ . ماذا يهمُّكَ ممّنْ يذُمُّكَ ؟ اليومُ يومُكَ
يرقى السّجينُ إلى سُدّةِ العرشِ . .
والعرشُ يُصبحُ سجنًا جديدًا . وأنتَ مكانَكَ . قدْ
يتبدّلُ رَسْمُكَ واسْمُكَ
لكنّ جوهَرَكَ الفَرْدَ
لا يتحوّلُ . الصّمْتُ وَشْمُكَ . والصّمتُ وَسْمُكَ .
والصّمتُ - حيثُ التفتَّ - يرينُ ويَسْمُكُ . والصّمتُ
بينَ خيُوطِ يديكَ
المُشبّكتينِ المُصمّغتينِ يلفُّ
الفراشةَ والعنكبُوتَ

٤ - أبانا الذي في المباحثِ . كيفَ تمُوتُ
وأغنيةُ الثورةِ الأبديّةِ
ليستْ تمُوتُ ! ؟

٣ – ٥

هذه القصيدة – كما نرى – مكونة من أربعة أبيات : بيت الافتتاحية ، وبيتين طويلين ، وبيت الختام . وكل من بيتى الافتتاح والختام بدئ بالبداية نفسها « أبانا الذى فى المباحث » ، فصارت القصيدة محصورة بين هذا «النداء»، وإذا كانت البداية « تمجيدا » فإن النهاية «تهديد» ، وهذا التهديد فى النهاية يعود بعد قراءة القصيدة إلى القصيدة كلها مرة أخرى فيحول هذا التمجيد ، الذى اتخذ صورة التمجيد الدينى وسيلة ، إلى سخرية لاذعة ، وتهكم ممرور.

وقد توحدت قوافى الأبيات الأربعة (الرهبوتْ – السكوت – العنكبوت – تموتْ) وهى قافية مقيدة بتاء ساكنة مسبوقة بحركة الردف الطويلة (واو المد) وقد تدرجت كلمات القافية دلاليا ، فالرهبة تؤدى إلى السكوت وانعدام الحركة ، فينسج العنكبوت خيوطه التى تعد شبكة لاصطياد الفريسة فتفضى إلى الموت . وهذا المعنى مستفاد من الوقف على كل كلمة من هذه الكلمات فى نهاية كل بيت ، وإلا فما معنى اختيار هذه الكلمات للوقف عليها مع أن هناك كلمات أخرى تتفق معها (الجبروت – الملكوت) ؟ وما معنى اختيار جملة (وباق لمن تحرس الرهبوت) فى آخر البيت الأول ؟

إن القافية تمثل جانبا صوتيا فى القصيدة ، وهى أبرز عنصر صوتى فيها . وفى « شعر البيت » يكون دورها ظاهراً غير خاف . أما فى « الشعر الحر » أو «شعر التفعيلة» فإن دور القافية قد تغير ، فإذا اتحدت القافية – مع أن شعر التفعيلة قد تحرر من ذلك – كان لاتحادها دلالة خاصة . وقد اتحدت القافية فى هذه القصيدة برغم تباعد ما بينها ، وبرغم استطالة البيتين الثالث والرابع ، ومع تباعد ما بينها كانت القافية تأتى لتكمل دورة واسعة فى البيتين الثالث والرابع ، فأشعر اتحاد القافية أننا فى الدائرة نفسها ، وأنها دائرة مغلقة لافكاك منها إلا بموت من توجهت له القصيدة بالنداء ، وقد أكدت القصيدة أن الموت له وحده، لأن « أغنية الثورة الأبدية ليست تموت » .

وقد الحّت القصيدة على هذه القافية ، وهيأت ذهن قارئها فى البيت الأول لتلقيها وتقبلها ، بل توقع نظيرتهـا « الجبروت - الملكوت » ولتجعله أيضا يشعر أن إيقاع هذه الكلمـات بهذه الصيـغة هو اللحن الأسـاسى ، وهى كلمات - فى الوقت نفسـه - تناسب « الصلاة » لهـذا « الإله » الجديد ، وقد جـاءت جميـعا على وزن «الكهنوت» .

٧ - ٢

وعلى المستوى الصـوتى ، أيضا ، تنوعت « التقفية الداخليـة » فى البيتين الثـالث والرابع ، على حين تساوقت فى بيت الافتـتاحـية ، واتحـدت فى بيت الختام « . . تمـوتُ . . ليست تموت » لتؤكـد أن صوت التاء الساكنة المسبوقة بواو المد هو الإيقاع الأساسى .

وقد اشتمل البيت الثانى فى داخله على تقفيتين داخليتين؛ أولاهما : السين السـاكنة مع الراء المكسورة « اليسر - الخسر - العسر » وهى تذكر بسورتى الشرح والعصر معا على هذا المستوى « إن مع العسر يسراً » و « إن الإنسـان لفى خسر » . وهذا ما يناسب جـو « الصلاة » أيضا . والأخرى هى الشين مضمومـة بضمة طويلة فالنون مفتـوحة « شون » وقد تكررت ست مراتٍ « يماشـون - يعيشون - يحـشون - فـيعـشون - يشـون - يوشـون » فأوحت بجـو الوشاية الخـائف ، والوشوشـة المذعورة التى انتـهت برباط السكوت ، وساعدت صيـغة المـضارع المسند إلى واو الجـمـاعة فى هـذه الأفعـال السـتـة على تحـقيق الإحسـاس بالتقارب الصوتى .

وأما البيت الثالث فـقد اشتمل فى داخله كذلك على تقفيـتين داخليتين ، أولاهما الميم المضمومة مع كاف الخطاب « يهمك - يذمك - يومك » ويلاحظ أنها تكررت ثلاث مـرات أيضا مثل التقفيـة الداخلية الأولى فى البـيت الثانى ، فصنعت معهـا موازاة صوتية ، والأخرى هى الميم المضـمومة مع كاف الخطاب أيضا ، غير أنها سبقت بسين ساكنة أو شين ساكنة « رسْمك - اسْمُك - وشمك

- وشْمك - يسْمُك ». والسين بهمسها الواضح يكافئها تضعيف الميم فى التقفية الداخلية السابقة . وقد أوحت السين هنا بالصلاة السرية لا يسمع منها سوى صفير السين ، وساعدت على رسم جوّ الخشوع والخضوع فى هذا الصمت السميك الرائن الذى يقضى على الفراشة والعنكبوت والفريسة والمفترس معًا فى النهاية .

٧ - ٣

على المستوى التركيبى نجد أن « ضمير المخاطب » يستولى على القصيدة من أولها إلى آخرها ، فقد نودى فى أولها « أبانا . . . » وحذف حرف النداء دلالة على قرب المنادى مع تعاليه وتألهه ، فالقارئ أو المتلقى لهذه القصيدة لا يستطيع أن يطرد من ذهنه الجملة الأصلية التى حاورتها هذه الافتتاحية وهى « أبانا الذى فى السموات » التى تسختها هذه الجملة بالمباحث ، فوضعت المباحث مكان «السماوات» فكان المباحث هى سماوات هذا الأب المؤلَّه المنادى ، وأصبحت «أبانا الذى فى . . .» تأليها لهذا المتعالى المحتمى بالمباحث الذى يعلم خبايا كل منا ويحيط به ويشرف عليه من مباحثه - سماواته - ولذلك حقت له الصلوات .

وعلى حين يتردد « ضمير المخاطب » سبع عشرة مرة ، وينادى مرتين يأتى فى المقابل ضمير جمع المتكلمين أربع مرات منها مرتان مضاف إليه الأب فيهما ، فالجميع فى ملكيته وتحت سيطرته ، ويؤكد هذا « نحن رعاياك » ، ويعلُن عن هذا الخضوع التهكمى من أول القصيدة فى جملة النداء الأولى وفى الجملة التالية لها ، ولكن المرة الرابعة التى يأتى فيها ضمير جمع المتكلمين مع أنها ترد محوطة بالجبروت والرهبوت متوسطة بينهما وهى « وباق لنا الملكوت » تأتى لتؤكد من اللحظة الأولى أيضا فاعلية هذا الجانب المستضعف وبقاء الملكية له برغم القهر والرهبة المسيطرة ، لأن أصحاب هذا الضمير « لنا » هم الذين ينشدون أغنية الثورة الأبدية التى ليست تموت ، على حين تتوجه القصيدة فى آخرها إلى هذا القاهر المتجبر المستعلى بهذا السؤال « كيف تموت ؟ » .

فالضمائر المستخدمة فى القصيدة تمثل قوتين إحداهما متسلطة مستعلية قاهرة مستولية يُبحَث عن كيفية موتها ، والأخرى خفية كامنة لا يظهر منها غير الخضوع الظاهرى والعبادة المعلنة التى تخفى ثورة « أبدية » ليست تموت مهما بطشت بها القوة الأولى وتجبرت ، وهذه القوة الكامنة قد تعلن أحيانًا ذما لهذا «المعبود» القوى « ماذا يهمك ممن يذمك » . وبرغم ظهور القوة الأولى فهى ضعيفة أوْهَى من خيط العنكبوت الذى يمثلها ، وسوف تقضى هذه القوة على نفسها ، وإلا فإن القوة الخفية الكامنة ليست تموت ، وباق لها الملكوت .

وفى القصيدة شخوص أخرى ، ولكنها تؤول إلى القوتين السابقتين ، فهناك «مَنْ تحرس » وهو نفسه « السجين الذى يرقى إلى سدّة العرش ، والعرش يصبح سجنا جديدًا » وهو نفسه « الفراشة » التى تلفها القوة المخاطبة بين يديها المشبكتين المصمتتين وتحرسها بشبكة سوف تقضى على الحارس والمحروس معًا « يلف الفراشة والعنكبوت » فهما إذن قوة واحدة تمثل جانبا واحدًا .

وهناك أيضا « اليمين » و « اليسار » وهم جميعا فى الخسر والعسر ، ولكن اليمين واليسار تفريع لضمير المتكلمين لأنهم بعض الرعايا . وينشق من هؤلاء نوعان ينضمان إلى القوة الأولى النوع الأول : الذين يماشون ويعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون فيعشون ، وهم أنفسهم الذين يشون والنوع الآخر هم الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت فلا يشتركون فى أغنية الثورة الأبدية التى ينشدها الفقراء ، ولسوف يخنقهم رباط السكوت هذا لأنهم بسكوتهم ساعدوا القوة العنكبوتية التى تنسج خيوطها القاتلة حول الجميع . لقد تتابعت أداة الاستثناء « إلا » دون حرف عطف ثلاث مرات « إلا الذين يماشون – إلا الذين يعيشون يحشون . . . – إلا الذين يشون » فأبدلت التالى لها مما قبلها ، والبدل هو المبدل منه ، فالذى يماشى هو الذى يعشى عينيه بالصحف المشتراة فيعمى عن الحقائق فيشى بالآخرين الذين يفتحون عيونهم على الحقائق . عندما جاءت الواو العاطفة – والعطف يقتضى المغايرة – فى «وإلا الذين يوشون . . .» كشفت عن أن هؤلاء نمط آخر هم طبقة أصحاب الياقات الموشاة المستفيدين من الوضع القائم ولذلك يسكتون عن كل شيء .

٧ - ٤

اشتمل البيت الأول على خمس جمل ، الأولى منها ندائية قصد بها استعطاف هذا الأب والتوجه إليه بالصلاة ، وهي مغلفة بسخرية كامنة جاءت من وضع كلمة « المباحث » بدلا من « السماوات » في الجملة الدينية المأثورة في المسيحية ، ولعل في هذا أيضا إشارة إلى خروجه عن الملة أصلاً ، وأربع جمل اسمية تقريرية مثبتة جاءت الأولى منها « نحن رعاياك » لتدعم الصلاة الظاهرة المعلنة، وتؤكد السخرية الكامنة في الجملة الأولى . وأما الجمل الثلاث الباقية، فقد اتحد فيها الخبر المتقدم « باق. . .» وتوزع من له البقاء : « لك » و «لنا» و«لمن تحرس» . واختلف المبتدأ المتأخر . فللمخاطب الجبروت ، وللمتكلمين الملكوت، وللغائب المتخفي المحروس الرهبوت . وبرغم اتفاق الصيغة بين المملوكات الباقية الثلاثة بما قد يوحي بعدالة التوزيع فاجأتنا الجملة الوسطى «وباق لنا الملكوت» ، إذ كان المتوقع أن يكون الملكوت للأب الذي في المباحث أو لمن يحرسه هذا الأب ويخصه بالرعاية ، فكسرت هذه الجملة الرتابة ، وأخلفت التوقع مرة أخرى ، فإذا كان لهذا الأب ولمن يحرسه التجبر والرهبة فإن الملكوت مع كل هذا وبرغم كل هذا « لنا » نحن غير المتألهين وغير المحروسين .

إن « من » اسم موصول مشترك يصلح أن يكون للمفرد والجمع ، ويتضح ذلك من خلال الجملة ، وقد حذف الضمير العائد من جملة الصلة « تحرس» فاحتمل بذلك أن يكون فرداً واحداً أو أكثر من فرد واحد ، وأن يكون واحداً متكررا يستحق الحراسة في هذا الموقع ، فهو محروس لموقعه . ولا تعنى القصيدة بعدد هؤلاء ، وهم على كل حال محروسون بقوة هذا الأب « الإلهي » الذي في المباحث والذي يشدّد عليهم قبضة الحراسة ، وينسج حولهم خيوط الصمت الرهيبة العنكبوتية التي ستقضي عليهم كذلك في النهاية . ومن هنا تؤدي الحراسة إلى الوقوع في المخوف الذي من أجله شُددت هذه الحراسة .

وتقديم الخبر في هذه الجمل التقريرية الثلاث « باق لك الجبروت ، وباق

لنا الملكوت ، وباق لمن تحرس الرهبوت » يتضمن إقرارا تعيديا ساخرًا ، لأن الجملة الاستفهامية الأخيرة في القصيدة « أبانا الذي في المباحث كيف تموت وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت » تقضي على كل هذه « الصلاة » الخاضعة بضربة واحدة خاطفة سريعة ، فهذا « الأب » ممن يجوز عليه الموت ، فهو إله زائف ، وليس إلهًا حقيقيا ، وما الصلاة له إلا ضرب من المصالحة الظاهرية التي تسبق الثورة الأبدية التي ليست تموت ، والذي لا يموت هو الذي ينتصر في النهاية على من يموت . وساعد على ذلك خلو البيت بجمله الخمس من الأفعال الأساسية إلا من الفعل « تحرس» الذي جاء صلة الموصول « مَنْ » ؛ ولذلك أوحت الجمل بأن كل شيء ثابت مستقر في هذه المرحلة .

أما البيت الثاني فقد اشتمل على ثلاث جمل: الجملة الأولى فعلية تقريرية « تفردت وحدك باليسر » والفعل « تفردت » بمادته وصيغته وإسناده إلى ضمير المخاطب الواحد ، وتأكيد هذا الإسناد بالحال « وحدك » تؤكد جميعًا أن هذا التفرد باليسر كان يسعى وعمل دائب من جانبه ليصبح جميع رعاياه إما في الخسر وإما في العسر . والعسر يقابل اليسر ، فهما طرفان متقابلان ، وأما الخسر فلأن أصحابه لم يحققوا هذا ولا ذاك فقد خسروا طرفي المقابلة ، ولذلك فهم ليسوا طرفًا في نزاع ، وخسرانهم بسبب عدم وضوح موقفهم ، ومن هنا - تعبر جملة « إن اليمين لفي الخسر » ، مستغلة أقصى ما يمكن أن تناله الجملة الاسمية من توكيد وتقريرية ، وتأتي بعدها جملة « أما اليسار ففي العسر» مسبوقة بـ «أما» الشرطية التفصيلية المؤكدة [٩] ، وتطول الجملة عن طريق الاستثناء « إلا الذين يماشون . إلا الذين يعيشون ، يحشون بالصحف المشتراة العيون فيعشون . إلا الذين يشون » ويعطف على هذا النوع « وإلا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت » . فهذان صنفان مستثنيان من العسر ، أحدهما المماشي الببغاء المعصوب العينين الواشي ، والآخر الصامت المقود من رباط السكوت في عنقه. وقد أراد هؤلاء وأولئك أن يحظوا بشيء من اليسر الذي يتفرد به الأب المتوجه إليه بالصلاة فارتكبوا ما ارتكبوا من خيانة التبعية والوشاية أو السكوت المنقاد ،

ولن يحصلوا على شيء مما أرادوه ، لأنه تفرد وحده باليسر ، ولن يشرك معه غيره - لو يعلمون - ولن ينالوا مما نال شيئا، إلا الفتات .

اما البيت الثالث فقد اشتمل على اثنتى عشرة جملة ، بدأت بالجملة الفعلية « تعاليت » ، والتفرد الذى بدأ به البيت السابق يناسبه هنا « التعالى » ، و«تعاليت» بإسنادها إلى تاء المخاطب تزدوج دلالتها ، فهى تحتمل المعنيين : التعالى المادى والتعالى المعنوى معا . وهى عبارة مخادعة يقصد بها شغل هذا الأب المتعالى عن الثورة التى تتجمع ، وتلهيه عنها « ماذا يهمك ممن يذمك ؟ » وهذه هى الجملة الاستفهامية الأولى فى القصيدة . ويؤكد التعالى الجملة الثالثة التقريرية « اليوم يومك » . وإذا كانت الجمل فى الشعر لا تشير إلى معناها الأول فقط بل تحمل معانى ثانية ، فإن تعريف « اليوم » والإخبار عنه بهذا الخبر «يومك» يوحى فيما يوحى به بأن « الغد » قد لا يكون له ، بل هو لهؤلاء الذين يذمّونه والذين يتوجهون إليه بالصلاة القاهرية هذه ، وهى صلاة يدفع إليها القهر والبطش والاستذلال والجبروت والرهبوت . تأتى بعد ذلك الجملة الفعلية « يرقى السجين إلى سدة العرش » تليها « والعرش يصبح سجنا جديدا » . ولعل هذا السجين هو ذلك « المحروس » الذى أشارت إليه القصيدة فى البيت الأول فى «وباق لمن تحرس الرهبوت» . فهو إذن سجين بهذه الحراسة البغيضة الكريهة ، ويتحول « العرش » نفسه إلى سجن جديد ، يضاف إلى السجون القديمة الكثيرة. فالكل مسجون سواء أكان فى سجن العرش أم فى سجن الصمت أم فى سجن الخوف والفزع (ولعل هذه الجملة أيضا تحريض للسجين صاحب العرش على سجانه وحارسه) ولكنك « أنت مكانك » قد تتخذ أسماءً مختلفة وصفات متغيرة « قد يتبدل رسمك واسمك لكن جوهرك الفرد لا يتحول » وأنت أيضا - برغم كل هذا - سجين صمتك وعزلتك . وهنا تتتابع أربع جمل تبدأ بمبتدأ واحد هو « الصمت » :

الصمت وشْمك
والصمتُ وسْمك

والصمتُ - حيث التفت - يرين ويسمك

والصمت بين خيوط يديك المشبكتين المصمغتين يلف الفراشة والعنكبوت .

وأخبر في الأولى عن الصمت بأنه « وشمك » والوشم علامات جسدية يصطنعها الإنسان في جلده ، فهو الذي يجلبه ، وهو الذي يصنعه بنفسه ، لكن هذه العلامات المصطنعة المجلوبة تثبت وتستقر حتى تصير « وسمًا » أو سمة، أي علامة ثابتة تعد معلما مميزا من الملامح الخاصة ، وتأخذ هذه العلامة الثابتة في الزيادة ، وتتكاثر حتى تتجمع وتغلظ وتفيض من صاحبها إلى غيره وكل مكان يلتفت إليه أو يوجد فيه ، ثم يستطيل هذا الصمت وينسج شباكا لزجة تلف الفراشة والعنكبوت معًا .

٧ - ٥

قد يلفت النظر في البيت الثالث - وهو أطول الأبيات إذ استغرق سبعا وأربعين تفعيلة - أن همزة الوصل قد قطعت فيه مرتين ، الأولى في « ألْيوم يومك » والأخرى في « ألصمت وشمك » والنحاة العرب يعدون هذا من ضرورات الشعر المسموح بها فيه . لكني أرى أن الاضطرار يزول لو أن الشاعر قال مثلا « واليوم يومك » و « والصمت وشمك » ،ولو فعل ذلك - وهو قادر عليه - لصارت الجملتان حاليتين ، ولكنه لا يريد - فيما يبدو - أن يجعلهما حاليتين . وقد كان في وسعه أيضا أن يقول « فاليوم يومك » و « فالصمت وشمك » ولو فعل ذلك - وهو أيضا عليه قادر - لصار كل من الجملتين علة وسببا لما قبلها ، ولكن القصيدة - فيما يبدو - لا تريدهما كذلك . القصيدة أرادت أن تنتهي الجملة نحويا « ماذا يهمك ممن يذمك » ولم ترد أن تنهي البيت فقطعت همزة الوصل في « اليوم يومك » وكذلك في « ولكن جوهرك الفرد لا يتحول . الصمت وشمك » حيث أرادت أن تنهي الجملة الأولى نحويا عند « لا يتحول » ولم ترد أن ينتهي البيت فقطعت همزة الوصل « الصمت وشمك » . فالإتيان بهمزة القطع هنا ، وهي لا يؤتى بها إلا في أول الكلام ، مع اتصال

الإنشاد بسبب استمرار البيت يوحى بشيئين معًا : الإنهاء والاتصال ، إنهاء الجملة واتصال البيت ، فالاستئناف النحوى فى « اليوم يومك » و « الصمت وشمك » دون أداة أدل على الشعور بالقهر الآنى والاستعداد لوثبة قادمة ، على أن إرادة التعليل لا تستحيل مع عدم وجود الأداة . فضلا عما يوحى به قطع همزة الوصل فى هذا السياق من الحسم والقطع والتأكيد .

يأتى البيت الأخير ، فيعيد النداء الذى بدأ به البيت الأول « أبانا الذى فى المباحث » . وإذا كان النداء الأول - فى ظاهره - استعطافا وتوجيها بالصلاة ، فإن النداء الثانى تعقبه ضربة مفاجئة تلغى كل ما تقدم حيث يلقيه إلى هذا السؤال المفاجئ « كيف تموت ؟ » ويعقبه بهذه الجملة المتوعدة « وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت » . وهذا السؤال هنا أشبه بتنبيه الفارس النبيل لخصمه قبل أن يوجه إليه الضربة القاتلة ، وفى الجملة كذلك قدر من السخرية التى تنعكس أصداؤها على القصيدة كلها بطريقة ارتدادية ، وفيها كذلك قدر من الحسم ، فالسؤال موجه إلى هذا الأب المتعالى المتفرد باليسر فى مواجهة هذه الجموع الحاشدة التى تعيش فى « العسر » ، هذه الجموع التى تثور الآن على هذا القهر والاستذلال . « كيف تموت ؟ » فعليه - إذن - أن يختار لنفسه الميتة التى يريدها ، فهو لا محالة محكوم عليه بالموت ، فقد أحيط به ، وانهارت كل قوته، وسقط جبروته ، وضاع رهبوت من يحرسه ، ولم يبق بحق إلا الملكوت لأولئك الرعايا الذين لا تموت فى قلوبهم وعلى شفاههم أغنية الثورة الأبدية «وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت» .

٧ - ٦

إذا عدنا للعلاقات فى القصيدة وجدنا أنها نوعان ، الأول هو العلاقات بين أجزاء الجملة - وهو ما أسميه « العلاقات الأفقية » - والآخر هو العلاقات بين الجمل بعضها وبعض وهذا النوع هو ما أسميه « العلاقات الرأسية » . وكلا النوعين له وظيفته الخاصة فى بنية النص ، فالعلاقات الأفقية تشكل عصبًا مهما

فى بنية القصيدة ، وهو المجاز بأنواعه المختلفة ، والشعر يعتمد على مبدأين رئيسين ناظمين له هما الوزن والمجاز [٣] . وهذه العلاقة الأفقية هى علاقات الإسناد ومتعلقاته من النعت والتعلق والمفعولية والحالية والتكملة بالإضافة أو بالصلة أو بغير ذلك على نحو ما هو مفصل فى موضع آخر [٤].

٧ - ٧

وأما العلاقات الرأسية وهى ترابط الجمل بعضها ببعض وتجاورها فى بنية النص الواحد فإنها تكون مسئولة عن تكوين سياق نصى معين يساعد على تفسير التراكيب داخل النص ، وكل جملة فى النص لا يمكن فهمها إلا من خلال ترابطها بأخواتها فى النص . والسياق الخاص هو الذى يصبغ الجمل ومكوناتها بصبغة خاصة . فقد تكون الجملة فى النص الشعرى خالية من المجاز مثلا بأن تكون جملة تقريرية عادية مثل بعض الجمل فى القصيدة التى نحن بصددها نحو « نحن رعاياك » أو جملة « باق لك الجبروت » أو جملة « وباق لنا الملكوت » أو جملة « وباق لمن تحرس الرهبوت » أو جملة « اليوم يومك » أو جملة «وأنت مكانك » أو جملة « كيف تموت » . فهذه جمل ليس بين أجزائها فى علاقاتها مصادمة لقوانين الاختيار ، ولا تشتمل كل منها على صورة مجازية من حيث هى جملة منفصلة أو معزولة عن النص ، لكن وضع كل جملة من تلك فى موضعها من النص فى سياقه والتوجه بها إلى المخاطب « أبانا الذى فى المباحث » وخلع صفة الربوبية عليه فى « أبانا الذى فى . . . » صبغ هذه الجمل كلها بهذه الصبغة إذ أدخلها فى « الصلاة » ومن هنا أصبحت كل جملة منها فى صلب القصيدة - وهى السياق النصى الخاص بها - جملة ذات دلالة مجازية وإن كان أصل بنائها قائما على غير المجاز .

٧ - ٨

على مستوى العلاقات الأفقية يلفتنا أن الجمل فى القصيدة قد لجأت إلى

التركيب البسيط (المبتدأ + الخبر المفرد) فى أربع جمل و (الخبر المفرد + المبتدأ) فى ثلاث ، و (الجملة الفعلية المضارعية المثبتة) فى أربع ، و(المبتدأ + الخبر الجملة الفعلية المضارعية المنفية) فى واحدة . وأما الجمل الفعلية ، وهى خمس أصلية ، فقد جاءت أفعالها كلها أفعالاً قاصرة أى لازمة .

هذه هى الجمل الأساسية ، وهناك جمل فرعية منها ست جمل فعلية مكملة للموصول ، ومنها ثلاث فعلية معطوفة ، ومنها اثنتان حاليتان إحداهما فعلية والأخرى اسمية أخبر عن المبتدأ فيها بجملة اسمية منفية خبرها جملة فعلية مضارعية .

ما الذى يوحى به قصر الجمل الاسمية والفعلية الأساسية فى هذه القصيدة بالذات ؟ إن القصيدة بعنوان « صلاة » وهى صادرة من رعايا للأب الجديد الذى حل بالمباحث بدلا من السماوات . والجمل القصيرة غير المعقدة هى الأشبه بالصلوات ، والأكثر مناسبة لها لكى تتلاحق فى وقعها ، وتتتابع فى قراءتها من هؤلاء الرعايا الكثيرين الذين يرددونها فى « صلاتهم » . وتأتى الأفعال فى الجمل الفعلية الأساسية - وخاصة ما أسند منها إلى « الأب » المتوجه إليه بالصلاة والنداء - أفعالا قاصرة ، فتكشف عن أن هذا الأب عاجز قاصر لا يستطيع عمل شىء ولايصدر عنه فعل يتعدى ذاته « تفردت - تعاليت - يتبدل رسمك - كيف تموت » . وكذلك الأفعال التى جاءت فى الجمل الفرعية مسندة إليه « جوهرك الفرد لا يتحول » ، وعلى حين جاءت أفعاله هو قاصرة ، وقع هو مفعولا به لفعلين يوقعان عليه الهم والذم وهما مما لا يليق بإله معبود « ماذا يهمك ممن يذمك » . والفعل الوحيد الذى وصل منه إلى غيره لم يجئ عن طريقه بحيث يكون هو فاعله ، بل جاء من الصمت الذى بين يديه المشبكتين المضمختين ، وهو الفعل « يلف الفراشة والعنكبوت » فهو إذن معبود لا يقدر إلا على الشر والإهلاك ، ولا يمكن أن يصدر عنه خير أو شىء نافع مفيد .

ولم تظل فى هذه الجمل إلا الجملة التى استُثْنِىَ فيها « إلا الذين يماشون. . .» إلخ ، غير أن سقوط الأدوات بينها ، وتقفيتها الداخلية بمقطعين صوتيين متماثلين « شون » أعطيا إحساسنا بالقِصَر والتلاحق .

وقد كسرت قوانين الاختيار مباشرة فى أكثر من موضع وأكثر من علاقة ، فجاء فى علاقة الإسناد « إن اليمين لفى الخسر » وهذا كسر لما هو مألوف دينيا عن أصحاب اليمين فدل على أن أصحاب اليمين فى شرعة هذا المعبود مختلفون عن غيرهم فهم خاسرون لأن معبودهم نفسه باطل مآله البوار والهلاك . وجاء التضاد فى طرفى الإسناد بين « اليسار » و « فى العسر » فأحدث مفاجأة . وجاءت المصادمة الواضحة فى الإخبار عن « الصمت » بعدة أخبار تتابعت وتدرجت ، فهو « وشم » وهو « وسم » وهو « يرين ويسمك » وهو بين يديه « يلف الفراشة والعنكبوت » . إن هذه المصادمة فى قوانين الاختيار قد كونت صوراً استعارية مقبولة فى القصيدة من خلال سياقها الخاص ، وهى نفسها جعلت العرش يصبح سجنا جديداً ، وجعلت أغنية الثورة ليست تموت .

وقد نجد كذلك فى علاقات أخرى غير علاقة الإسناد ضروبًا من هذه المصادمة فى قوانين الاختيار المألوفة كتلك التى فى علاقة الإضافة فى « خيوط يديك » ثم « بين خيوط يديك » و « رباط السكوت » وكتلك التى نجدها فى تعلق الجار والمجرور بالفعل مثل « يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت » وأثر هذا التعلق على وقوع الفعل على المفعول به ، ومثل « يحشون بالصحف المشتراة العيون » وأثر تعلق الجار والمجرور « بالصحف » بفعله ووقوع هذا الفعل على مفعوله ، وتعلق الجار والمجرور فى جملة « يرقى السجين إلى سدة العرش » .

٧ - ٩

وإذا كانت بعض العناصر النحوية تؤثر بوجودها ، فهناك بعضها المحذوف الذى يؤدى حذفه إلى تأثير آخر كالذى رأيناه فى حذف الضمير العائد فى « لمن تحرس » ، ومثله أيضا فى « إلا الذين يماشون » حيث حذف المفعول به فأفسح مجال المماشاة ، وجعلها تشمل كل من يكون فى « المباحث » ومن يطرد باليسر مهما تبدل رسمه واسمه ، بل جعلها صفة خاصة بهم كأنها أصبحت لهم طبيعة

وسجية . وكذلك حذف ما يتعلق بالفعل « يشون » فلم نتبين – على وجه التحديد – بمن يشون ولمن ، وحذف هذا المتعلق يجعل الوشاية سجية وغاية فى ذاتها لهم بسبب ما دربوا عليه من الخوف والإذعان.

٧ – ١٠

وقد يلفت النظر أن النعوت فى هذه القصيدة قليلة ، غير أنها موظفة بدقة بحيث جاء أولها مؤديا غرضه بالانتقال بالقصيدة كلها إلى جو خاص من أول جملة فيها « الذى فى المباحث » والصلة والموصول شيء واحد كما يقول النحويون، وقد يكون للصلة هنا « فى المباحث » فضل هذا التحول ، ولمركزية هذا النعت تكررت الجملة مرة أخرى فى البيت الأخير .

وفى القصيدة خمسة نعوت أخرى سوى هذا النعت المركزى هى :

١- يحشون بالصحف المشتراة العيون .

٢- والعرش يصبح سجنا جديدا .

٣- لكن جوهرك الفرد لا يتحول .

٤ ، ٥ – والصمت بين يديك المشبكتين المصمتتين يلف الفراشة والعنكبوت .

إن النعوت هنا ليست نعوتا غير ملائمة ،فليس هناك مانع أن تكون الصحف مشتراة ، ولا أن يكون السجن جديداً ، ولا أن يكون الجوهر فردا فهى نعوت متوافقة مع قوانين الاختيار فى اللغة ، وجاءت بين مجالات دلالية تقبلها ، ولكن النعتين الرابع والخامس « بين خيوط يديك المشبكتين المصمتتين » يمكن اعتبارهما نعتين غير ملائمين أى أنه كسر فيهما قانون الاختيار فى نعت اليدين بهذين النعتين إذ جعلهما مُشبكتين مصمتتين ، فحولهما إلى صورة توحى بإحكام القبضة واللزوجة وعدم إمكان الفكاك منهما عن طريق هذا الكسر .

ويمكن تفسير كل نعت فى موضعه بطبيعة الحال ، فالصحف مشتراة سواء أكان ذلك من قبل الذين يحشون بها عيونهم ، ويحكمون إغلاق عيونهم بها حتى لا ترى ، وحشو العين يقتضى عدم ترك أية ثغرة يمكن أن ترى منها ، أم من قبل غيرهم ، وعلى كلتا الحالين فهم لا يريدون سوى أن يعيشوا فحسب ، ولذلك يصدقون كل ما فى هذه الصحف المشتراة ويحشون بها عيونهم بأنفسهم حتى يصيبهم العشى فلا يستطيعوا رؤية ما حولهم . ونعت السجن بأنه جديد يوحى بأن هناك سجونا أخرى ليست جديدة . فلا تصبح المفاجأة أن « العرش » قد تحول إلى سجن ، بل إن كل ما دون العرش قد صار من قبل سجنا حتى انتهى الأمر إلى العرش نفسه فأصبح سجنا جديداً يضاف إلى السجون السابقة . ويأتى النعت فى « ولكن جوهرك الفرد لا يتحول » ليوحى بأنه لا يشركه أحد فى هذا «الجوهر » فهو فيه متفرد ، بالإضافة إلى ما يوحى به - فى هذا السياق - هذا المصطلح الفلسفى « الجوهر الفرد » وقد أضيف إلى ضمير المخاطب . وأما اليدان المشبكتان المصمغتان فقد تحولتا إلى شبكة قوية لا يفلت منها شىء عن طريق النعت من جانب ، وعن طريق الإضافة بين الخيوط واليدين من جانب آخر.

٧ - ١١

ومن حيث مستوى العلاقات الرأسية ، فإن القصيدة - كما رأينا - من قبل مكونة من أربعة أبيات فحسب ، كل بيت منها مكون من عدد من الجمل أشرت إليها كذلك ، وبداية كل بيت منها موجهة إلى مخاطب واحد ، فاتحاد جهة الخطاب أدى إلى تماسكها النصى « أبانا - تفردت - تعاليت - أبانا » وكما تماسكت أواخر الأبيات وتدرجت دلاليا ، تماسكت أوائل الأبيات دلاليا كذلك . والقصيدة كلها مكونة من اثنين وعشرين جملة أصلية اشتملت منها سبع عشرة جملة على ضمير المخاطب الذى تودى فى أول بيت وآخر بيت ، ولم تخل من ضميره المباشر سوى خمس جمل ترابطت بوسائل أخرى ، أولاها « وباق لنا الملكوت » وقد عطفت على سابقتها المشتملة على ضمير المخاطب بالواو ، وعطفت عليها جملة أخرى مشتملة على ضميره كذلك ، والجملتان الثانية والثالثة « إن

اليمين لفى الخسر . أما اليسار ففى العسر » وقد جاءت أولاهما تعليلية لسابقتها التى اشتملت على ضميرين للمخاطب نفسه « تفردت وحدك » فتماسكت معها دلاليا ، وأما الأخرى فقد اشتملت على ضمير المخاطب بالفحوى والإيحاء ، لأننا قد نفهم ما استثنى منها على هذا النحو « إلا الذين يماشونك ، إلا الذين يمشون لك بالصحف المشتراة العيون فيعشون عنك وإلا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت عنك » . والجملة الرابعة هى « يرقى السجين إلى سدة العرش » كأنها مشتملة أيضا على ضمير المخاطب، لأنها فى معنى « يرقى سجينك » والألف واللام فى العربية تنوب مناب الضمير كثيرا . والجملة الخامسة هى « والعرش يصبح سجنا جديدا » وقد عطفت بالواو على سابقتها وترابطت معها عن طريق العطف . وإذن يصبح النص كله وحدة واحدة متماسكة متلاحمة تغذى دلالات جمله بعضها بعضا .

قد يلفتنا فى النهاية أن القصيدة تعاملت مع مفردات عادية لم تكسر بينها قوانين الاختيار بصورة حادة ، ولم تكثر من ذلك ، ولم تنتم القصيدة إلى عالم غريب سوى خلع القداسة والألوهية الزائفتين على هذا « الأب » الجديد ، ولم تلبث القصيدة أن كشفت هذه الخدعة فى نهايتها بعد أن مهدت لهذه النهاية بجملة ماكرة فى البيت الأول . ولم تتعقد فيها الجمل كثيرا ، بل سلكت طريق البساطة بحيث جاءت عفوية تلقائية ، وهذا - كما أشرت - يناسب جو الصلاة المزعومة . لكن لا يسعنا إلا أن نعترف بأن القصيدة عبرت فى بنيتها بطريقة عادية عن عالم غير عادى من خلال سياق نصى محكم صيغ كل الكلمات والجمل وصهرها فى بوتقة شديدة التفرد والخصوصية ، وهكذا تفعل القصيدة الجيدة .

- ٨ -

هل يمكن أن نستخلص من تحليل هذه القصيدة أحكامًا نطلقها على الشعر، أو على الشعر الحر ، أو حتى على الشاعر نفسه ؟

لقد رأينا مثلا كيف تعاملت القصيدة مع النعوت القليلة التى كان أحدها نعتا مركزيا قام بتحويل مجال القصيدة كله « أبانا الذى فى المباحث » ولذلك بدأت به القصيدة وختمت به ، واختلفت دلالته فى الموضعين مع اتحاد صيغته فيهما ، فهل يمكننا استخلاص حكم هذه النعوت يكون جاهزًا للإطلاق ؟

فلاتعجل الجواب وأقلْ : لا . لا يمكن استخلاص حكم يطلق على الشاعر نفسه ، فضلا عن غيره ؛ لأن دراسة كل قصيدة أخرى على مستوى النعت فيها سيفجؤنا بأن الغاية من النعت اختلفت ، وقامت النعوت بوظيفة تتناسب مع القصيدة الأخرى، ولنأخذ مثلا قصيدة «سفر الخروج: أغنية الكعكة الحجرية»[٦] للشاعر نفسه . تجد أن القصيدة قليلة النعوت كذلك ، فقد بلغت النعوت فيها سبعة وعشرين نعتا فى مجموع القصيدة المكونة من ستة مقاطع ، وقد وظف النعت فيها توظيفا بالغ الدقة متنوع الغرض . وقد خلا المقطع الأول فيها من النعوت تماماً ، واشتمل المقطع الثانى الذى سأكتفى به هنا على نعتين اثنين فقط، تكرر أحدهما فى جمله خمس مرات فى هذا المقطع ، ولم يكرر الآخر، يقول :

دقَّت السَّاعةُ المتْعَبَةْ
رفَعتْ أمُّهُ الطَّيِّبَةْ
عيْنَها
(دفعتْهُ كُعُوبُ البَنادِقِ فى المرْكَبَهْ)
دقَّت السَّاعةُ المتْعَبَهْ
نَهَضَتْ ، نَسَّقَتْ مكْتَبَهْ
(صفعتْهُ يَدٌ)
(أدْخَلَتْهُ يَدُ اللَّهِ فى التَّجْرِبَهْ)
دقَّت السَّاعةُ المتْعَبَهْ
جَلَسَتْ أمُّهُ ، رتَّقَتْ جَوْرَبَهْ
(وَخَزَتْهُ عُيُونُ المُحَقِّقِ . . .
حتى تَفَجَّرَ مِنْ جِلْدِهِ الدَّمُ والأجْوِبَهْ)
دقَّت السَّاعةُ المتْعَبَهْ
دقَّت السَّاعةُ المتْعَبَهْ

إن الجمل فى هذا المقطع تفجر شعرا مع أنها جمل عادية ليس فيها كسر لقوانين الاختيار بين الكلمات إلا فى « الساعة المتعبه » و « وخزته عيون

المحقق» . و« تفجر من جلده الدم والأجوبه » لكن الجمل الأخرى « رفعت أمه الطيبة عينهـا » و « دفعته كعوب البنادق فى المركبه » و « صـفعته يد » و«جلست أمه رتقت جوربه » جـمل عادية . فما الذى جعل هذا المقطع يفـيض شاعرية - مع بقية القصيـدة بالطبع - ؟ إننا نقبل نعت الساعة بأنها متعـبة فى الشعر ويصبح لهذا النعت دلالة خاصة ترتبط بسياق القصيدة .

وفى هذا المقطع ساعد هذا النعت غير المألوف ، وتكراره مع جملته بنظام على توزيع الأحداث التى تكشف مفارقة دالة بين أم (طيبة) تنتظر عودة ابنها الذى تأخر عن مـوعد حضوره من كليتـه ، وابن طالب قبـضت عليه الشرطة ودفعـته كعوب البنادق إلى تحقيق غير عـادل فى غير جريمة . إن الوقت بطىء ثقيل على كليهـما ، وقد وضع هذا المقطع عـينى المتلقى على المشـهدين المتبـاعدين فى لحظة واحدة من خلال الـساعة المتعـبة ودقاتها الرتيبـة التى يـسمعهـا الجميع فى توقيت واحد ، والساعـة تدق دقات رتيبة متمـاثلة ، ولذلك جاء هذا المقطع كله مقفى ، وقـد حدد هذا النعت (المتـعبة) صوت التـقفية فجـاء بالباء المفـتوحة المتبعة بهاء ساكنة فـأوحت بانقطاع النفس من اللهاث والتعب ويمكن إعادة كتابة هذا المقطع على النحو الذى يكشف توازى الأحداث زمنيا ، ومفارقتها دلاليا :

(أ)　دقت الساعة المتعبه　(ب)

رفعت أمه الطيبة عينها　　　دفعته كعوب البنادق فى المركبه

دقت الساعة المتعبه

نهضت نسقت مكتبه　　　صفعته يد ، أدخلته يد الله فى التجربه

دقت الساعة المتعبه

جلست أمه رتقت جوربه　　　وخزته عيون المحقق حتى تفجر

من جلده الدم والأجوبه

دقت الساعة المتعبه

دقت الساعة المتعبه

لقد كانت الساعة المتعبة تدق بانتظام وتتابع ، وكنا نحن المتلقين نعرف ما يحدث فى الجانبين حتى انقطعت القدرة على المتابعة وزادت الأمور كل فى مساره على حد الرصد والتسجيل ، ولكن « الساعة المتعبة » مازالت تدق لتجعلنا نتصور استمرار الأحداث المتفاقمة التى بدأت فى الخطين المتوازيين (أ) و (ب). وجاء نعت الام بالطيبة فى هذا السياق ليزيد من حدة المفارقة بين هذين الخطين المتوازيين غير المتكافئين ، فالأم الطيبة هى التى تفيض بالرحمة والحب والعطف والحنان على ابنها الذى يتعذب بكعوب البنادق والصفع والإجبار الدموى على الأجوبة ، وهذه الرحمة عاجزة عن أن تبلغ مصبها الطبيعى فى الوقت الذى هو فى أشد الحاجة إليها بسبب القهر من جانب ، والغفلة التى هى من دلالات الطيبة أيضا والفقر وقلة الحيلة من جانب آخر.

الذى أود أن يكون واضحا الآن هو أن الوظيفة النحوية الواحدة لا تؤدى دلاليا الغاية نفسها ، فى جميع المواضع التى ترد فيها حتى لو تكررت فى القصيدة نفسها فضلا عن أن يكون ذلك فى الشعر كله أو عند عدد من الشعراء فى مرحلة واحدة ، أو لدى الشاعر نفسه؛ لأن الوظيفة النحوية – وهى تجريدية – يمكن أن تشغل بكل ما يقبل أن يكون فيها من الكلمات ويمكن أن توضع فيما لا يمكن إحصاؤه من أنواع السياق المختلفة ، ومن هنا لا يصح التعميم فى الأحكام.

الهوامش :

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة : ٣٦٥ (مكتبة مدبولى – القاهرة ١٩٨٥م) وقد التزمت فى كتابة القصيدة بالشكل الذى وردت عليه فى الديوان ، ولكن الترقيم الخاص بالأبيات من عندى .

(٢) يقول ابن هشام فى المغنى ١/ ٥٤ عن «أما» وإفادتها التوكيد : « وأما التوكيد فقل من ذكره ، ولم أر من أحكم شرحه غير الزمخشرى فإنه قال : فائدة أما فى الكلام أن تعطيه فضل توكيد ، تقول : زيد ذاهب. فإذا قصدت توكيد ذلك وأنه لا محالة ذاهب وأنه بصدد الذهاب **وأنه منه عزيمة قلت** : أما زيد فذاهب ، ولذلك قال سيبويه فى تفسيره : مهما يكن من شىء فزيد ذاهب وهذا التفسير مدل بفائدتين : بيان كونه توكيدا وأنه فى معنى الشرط» .

(٣) يقرر ذلك ماكس إيستمان الذى يقول « إن الوزن والمجاز متلاحمان يتبع أحدهما الآخر ، وعلى تعريفنا للشعر أن يتسع السياق كافيا ليشملهما معًا ويشرح ترافقهما (نظرية الأدب ٢٣٩ ، وقد ناقش كوليردج هذه المسألة بإفاضة فى كتابه السيرة الأدبية النظرية الرومانتيكية فى الشعر : الفصل الثامن عشر ٢٨٧ وما بعدها ولقد أفاض فيها النقاد العرب القدماء . والمجاز بعناصره وأنواعه لا يتحقق إلا من خلال العلاقات النحوية وبهذا ينبغى أن نفهم عبارة صاحب الصناعتين التى يقول فيها عن الشعر إن « أكثره بنى على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة والنعوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة» (الصناعتين ١٤٢) ويقول ابن فارس فى نصٍّ دال : إن « للشعر شرائط لا يسمى الإنسان بغيرها شاعرًا ، وذلك أن إنسانا لو عمل كلامًا مستقيما موزونا يتحرى فيه الصدق ، من غير أن يفرط أو يتعدى أو يمين (يكذب) أو يأتى بأشياء لايمكن كونها بتة لما سماه الناس شاعرًا ولكان ما يقوله مخسولا ساقطا » الصاحبى : ٤٦٦ . ولعل المراد بما أشارا إليه هو وقوع العلاقات النحوية بين الكلمات فى الجملة على ما لا تقع عليه فى الواقع ، أو فيما لا يألفه السامع ، لأنه إذا كان الاختيار بين كلمات من حقول دلالية يمكن أن تكون بينها علاقات نحوية فى سياقها بأن تستعمل الكلمة فى حقيقتها اللغوية ، أى تستعمل فيما وضعت له فى اصطلاح أبناء اللغة المعينة ، كان ذلك المستوى هو ما يعرف بمستوى الحقيقة اللغوية ، أما إذا كان الاختيار بين كلمات من حقول دلالية لا تألف بينها فى الحقيقة الوضعية وبمعنى آخر لا تستجيب لعلاقات نحوية معينة بينها وبين بعضها فلا تصلح للإسناد أو الإتباع أو الإضافة أو غير ذلك . فإما أن تكون هناك قرينة تسوغ هذه العلاقة الجديدة وبذلك يكون الكلام مقبولا ، أى صحيحا نحويا ودلاليا ويدخل فى هذه الحالة تحت باب المجاز بمعناه الواسع . أولا تكون هناك قرينة – وهى دائما علامة سياقية سواء أكانت لغوية أم دلالية – تسوغه وتجيز وروده ، وهنا يخرج عن أن يكون كلامًا أصلاً (انظر ، كتابى النحو والدلالة : مدخل لدراسة المعنى النحوى الدلالى ٩١ وما بعدها) وما أريد أن أؤكده هنا أن المجاز تصنعه العلاقات النحوية مع أن المجاز – كما يقول العقاد – « هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعرى لأنه تشبيهات داخلية وصور مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة وهذه هى العبارات الشعرية فى جوهرها الأصيل » اللغة الشاعرة ٤٦ وانظر كتابى : الجملة فى الشعر العربى ٨ – ١٣ (مكتبة الخانجى ١٩٩٠) .

(٤) انظر كتابى : فى بناء الجملة العربية ٤٣ –١١٣ (دار القلم – الكويت ١٩٨٢م) و (دار الشروق ١٩٩٦ م) .

(٥) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة : ٢٧٤ – ٢٨٠ .

انكسـار الإيقاع

قراءة عروضية دلالية لقصيدة

طلل الوقت

انكسار الإيقاع

قراءة عروضية دلالية لقصيدة

« طلل الوقت »

« القصيدة العظيمة تفرض نفسها علينا ، وتقتحم وعينا ، وتحتل فيه أعظم موضع ، وتنفذ إلى خيالنا ورغباتنا ومطامحنا وأعمق أحلامنا بسلطان غريب له وقع الصدمة».

جورج ستينر

– ١ –

يبدأ القارئ المتعاطف قراءة القصيدة وهو يبحث عن المدخل الملائم لها ، حتى يستطيع الدخول إلى عالمها ، وتعرّف بعض أسرارها . وتتعددُ المداخل ، وتتنوعُ تنوع ثقافة القارئ نفسه ، غير أنّ القصيدة – في بعض الأحيان – تغرى قارئها ببعض المداخل دون بعض ، وتبرز مقاتلها له من خلال بعض السمات المائزة ، والعلامات الدالة ، ووسائل التشكيل التى تشير إليها ، أو تلحّ عليها بحيث تصبح ملمحًا بارزا فيها يصعب تجاوزه إلى غيره.

وقصيدة « طلل الوقت » للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى (المنشورة فى الأهرام ١٩٩١/٧/٣١) تغرى قارئها بأكثر من مدخل ، كلٌ منها يفضى إلى ما يفضى إليه الآخر ، فهي مداخل تتضافر ولا تتنافر ، وتتساند ولا تتعاند ، ولا يمكن أن تكون إلا كذلك ؛ لأن البناء المحكم يكون كل جزء فيه مكملاً للآخر، فهي جميعا تتعاون معًا من أجل غاية واحدة هى إحكام بناء هذه القصيدة .

قد تدخل إلى هذه القصيدة من زاوية « التوزيع الكتابي » أو « التوزيع العروضي » أو ما يمكن أن يسمى « الإنشاد المكتوب » وهذه المداخل الثلاثة تتآزر تآزرا حميمًا ، وتأخذ مظهرًا واحدًا، ويتضافر معها « التوزيع النحوى » و«توزيع حركة الضمائر» وهما من المداخل التى تفضى إلى بعض أسرار التركيب الشعرى ، وقد يكون المدخل الملائم أيضا لهذه القصيدة هو « التوزيع التصويرى» وبناء الصور فيها على التجاور الذى يوحى بمزج حميم بين الواقع والحلم يتخذ من « المعجم» و «التركيب النحوى» بعض المرتكزات التى تساعده،وتوحى به ، وتومئ إليه.

ومن المعروف سلفًا أن « المفردات » فى القصيدة تكتسب ظلالا معينة ينسجها السياق الخاص بالقصيدة ، ويكسوها بدلالات ترتبط بالقصيدة نفسها . وقد ترددت فى قصيدة « ظلل الوقت » مفردات خاصة نمت نموًا شعريا ، بعد أن ولدت فى القصيدة ولادة شعرية بطبيعة الحال، أهم هذه المفردات هى « الوقت » و « الشجر » وتليها « الطيور » و « الوجوه » ، وتدخل تحت الوجوه مفردات أخرى تماهت فى هذه الوجوه كالأميرات والصبايا وسرب الظباء .

إنّ التحليل مرحلة تالية للإعجاب ، والوقوع فى أسر القصيدة . ولعلى هنا بالغٌ منها بعض ما بلغتْه منى ، فأوفقَ فى نقل بعض ما تملكنى من شعور بالهيبة، والوحشة ، والجلال ، والأسى النبيل ، وما أثاره « نغمها » الجديد القديم فى نفسى من جيشان كظيم بما اصطنعته القصيدة من إضافات دالّة فى بَحْرٍ قديم من بحور الشعر العربى وهو بحر الخفيف .

- ٢ -

ليست هذه هى القصيدة الأولى للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى التى يكتبها من هذا النمط الذى سلكه مع « بحر الخفيف » ، فقد سبقت هذه التجربة

العروضية قصيدةُ « أغنية للقـاهرة » (فى شجر الأسمنت ٢٧) فهى أيضا من «بحر الخفيف»، غير أنّ « ظلل الوقت » يختلف « خفيفها » عن « خفيف » «أغنية للقاهرة» ، كما يختلف ضرورةً عن أى « خفيف » آخر مستعمل فى الشعر العربى قديمه وحديثه ، وهكذا فإن بحر القصيدة متصل بالقديم منفصل عنه فى الوقت نفسه . ولست أميل إلى القول الذى يزعم لبعض البحور الشعرية قيمة خاصة كما ذهب حازم القرطاجنى وعبد الله الطيب؛ لأنى أرى أن النغم الجيد مالم يقترن بتراكيب لغوية جيدة لا يكون له هذا القدر من حيث هو ، بل إنّ التفاعل الحادث بين الوزن والعناصر الشعرية الأخرى هو الذى يكسب هذه القصيدة أو تلك أهمية أو هيبة وجلالا ، وأرى أن ذلك مرهون بعدة شروط فى القصيدة نفسها لا فى بحرها على الإطلاق . وقصيدة « ظلل الوقت » تتخذ من بحر الخفيف بوحدته الثلاثية « فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن » نغما أساسيا لها ، ولكنها تستخدم هذا البحر بطريقتها الخاصة فى إيقاع جديد يوحى بالعمق والامتياح من النبع القديم ، كما يوحى بالجدة والحداثة والتفرد فى وقت واحد . وهذا الإيقاع ليس مطردا ، وقد قاومت القصيدة هذا الاطراد بعفوية بالغة .

تضطر القصيدة قارئها إلى إعادة القراءة مرة وأخرى حتى يستكشف نغمها العميق الذى يقبع تحت السطح فى سيطرة وجلال ، ويعمل فى تفاعل آسر على صبغ القصيدة بهذا الجلال . تستغل القصيدة بحر الخفيف بوصفه النغم الأساسى، وتنوع فى إيقاعه ، وتستحدث فيه إيقاعات جديدة تزيد من جلال هذا النغم وتَوَقُّره الحزين ، ويمكن رصدُ هذه المستحدثات فيما يأتى :

أ - تزيد القصيدة تفعيلة غير التفعيلات الأساسية فى هذا البحر « فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن » . هذه التفعيلة المستحدثة فى هذا الوزن هى « فاعلن » وهى - كما ترى - مأخوذة من « فاعلاتن » ، وفاعلاتن هى التفعيلة الأعلى

صوتا فى بحر الخفيف لأنها تتكرر أربع مرات فى النظام العروضى القديم فى البيت الواحد ، فلو حذفنا جزءها الأخير « تُنْ » صار الباقى « فاعلنْ » وقد جاءت هذه التفعيلة المستحدثة فى سطر مستقل هو السطر الثانى من أول القصيدة مباشرة :

طَلَلُ الوَقْتِ ، والطُّيورُ عليهِ
وُقَّعْ

وقد تكرر هذا المطلع مرتين آخريين فى القصيدة بالطريقة نفسها ، بما يوحى فى إنشاد مكتوب أن القارئ ينبغى أن يقرأ كلمة « وُقَّعْ » بإشباع حركة العين المضمومة فيها ، وحدها ، وجاءت هذه التفعيلة « فاعلن » فى القصيدة مرة أخرى فى كلمة « خِلْسةً » .

مُدُنٌ فى ضحى بعيدٍ
كانّا مِنْ ذُرَى وَقْتِنا تُطِلُّ عليها
خِلْسَةً

وسوف نقف فيما بعد على شىء من هذا التوزيع الكتابى العروضى التركيبى ؛ إذ تقف كل من « وُقَّع » و « خِلسةً » بإزاء الأبيات الأخرى .

ب - فى العروض التقليدى تتكرر تفعيلات بحر الخفيف على هذا النحو :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتنْ   فاعلاتن مستفعلن فاعلاتنْ

وفى قصيدة « طلل الوقت » جاءت بعض الأبيات على هذا النمط الموروث (وسوف أعيد كتابة البيت - على غير الطريقة التى كُتب بها - لكى يظهر فيه هذا التنظيم) مثل :

آهِ لا تُوقِظِ الدُّفُـــوفَ قَـــمَـــا آ   نَ لنا بَـعْـــدُ أنْ نَهُـــزَّ الدُّفُـــوفَـــا

ولكنّ القصيدة ، خشية أن يستمرئ القارئ هذا النغم القديم المألوف تُغيّر في البيت التالى مباشرة :

بَيْنَ أرْوَاحِـنَا وأجْـســـادِنَـا يَنْـــــ   ـــكَسِرُ الإيقاعُ فَلْنَبْقَ فى السَعَراءِ وُقوفا

فعلى حين حافظت على تماثل القافية (الدفوفا - وقوفا) بين هذا البيت وسابقه وتاليه أيضـا (نزيفا) ، غايرت فى توزيع التـفعـيلات فى داخل هذا البيت ، فكررت تفعيلة « فاعـلاتن » فى الشطر الثانى ، أو ما يساوى الشطر مرتين متواليتين فى أوله ، فجاء على هذا النمط :

فـاعـلاتـن مـتـفـعلن فــاعـلاتنْ   فعـلاتن فاعـلاتن متـفعلن فـعلاتنْ

فتعمَّد البيت أن يكون هناك تجاوب بين وزنه ودلالته ، فقد «انكسر الإيقـاع » حتى يستجيب لانكسار الإيقـاع بين أرواحنا وأجسـادنا ، ومن الملاحظ أن انكسار الإيقـاع العروضى تطابق مع التعبير بانكسار الإيقاع . فى البيت التالى (وهو بيت واحد برغم التوزيع الكتـابى) إعادة للتوزيع العروضى للتفعيلات (ونرمزُ لتفعيلة « فاعـلاتن » بالرقم (١) والتفعيلة «مستفعلن» بالرقم (٢)) بطريقة مختلفة . وقد يبلغ عدد التفعيلات تسعًا أى بزيادة ثلاث على النظام الموروث :

أيها الوجهُ !

أيها الجَسَدُ الغَضُّ !

أيها الجَسَدُ الغامِضُ الذى تَسْكُنُه رُوحِى

وتَرْحَلُ فيه .

توزعت التفعيلات فيه على هذا النحو :

١ - ٢ - ١ - ٢ - ١ - ٢ - ٢ - ٢ - ١

وقد يبلغ تسعًا وعشرين كما فى البيت الذى يلى البيت السابق مباشرة ، وقد شغل فى التوزيع الكتابى تسعة أسطر ، وهو :

بين وقتين أيها الجسد الغامض نائى

بين وَقْتَينِ شاحبين ،

وهذا سَرِيرُنا خارجَ الوقتِ ،

وتنضُو لىَ عن غُصنِكَ الرطيب،

كأنّى أتقَرّى سيرتى فى غُضُونِه ،

رِعْشتى الأولى تَسْتفيقُ ،

وآناةٌ من الغِبْطةِ الحَميمَةِ تنهلُّ ،

وأعضاؤُنا الشقيقةُ تَلوىَ كالرياحينِ ،

وهذا موتى الذى أشتهيهِ !

توزعت التفعيلات فى داخل هذا البيت على هذا النحو :

١ - ٢ - ١ - (١) - ١ - ٢ - ١ - (٢) - (١) - (١) -

١ - ٢ - ١ - (١) - ١ - ٢ - ١ - (٢) - (١) -

١ - ٢ - ١ - ١ - ١ - ٢ - ١ - ١ - (١) - ٢ - ١

ما يساوى التفعيلات التى وضعت فى دائرة سواء أكانت التفعيلة الأولى (فاعلاتن) أم الثانية (مستفعلن) زادت فى مواقعها من البيت ، ونلاحظ أن الميل إلى جانب «فاعلاتن» أكثر قليلا من «مستفعلن» ، ولعل ذلك لما فى

فاعلاتن من الندب والحسرة المعلنة بالتأوّه ، ورفع الصوت بالنحيب . وعلى تفاوت ما بين هذين البيتين فى الكمّ وحّدت القصيدة بينهما بتوحيد القافية «ترحل فيه - أشتهيه» فجعلتهما وحدتين تتجاوبان مع وحدات سابقة (مابين تيه وتيه - فسيقاء الوجوه - ويبكى ذويه) .

ج - قد تهمل القصيدة مؤقتا ثلاثية وحدة بحر الخفيف « فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن » وتزاوج فى مواضع منها بين تفعيلتين فقط ، كما زاوجت بين «فاعلاتن مستفعلن» فى :

هَلْ حملْنا يومَ الخُروجِ ســـــوَى الوقت ،
نُماشِى سَرَابَهُ !
ونُضَاهِى غِيَابَهُ !

وقد تعكس تواليهما ، وتكررهما فتكون « مستفعلن فاعلاتن » كما فى :

رأَيْنَا
كأنّ سِرْبَ ظِبَاءٍ
أو أنّهُنّ صَبَايا
يَلُحْنَ عبْرَ المَرَايا
أو فى قَرارَةِ يَنْبُوعٍ ، يَضْطَجِعْنَ عَرَايا
يَخْلَعْنَ فيه شُقُوفا

(ويلاحظ أنه لم توضع الفاصلة التى توضع فى نهاية السطر إذا كان البيت لم ينته) .

هذا الصنيع فى القصيدة ينوّع الإيقاع فى داخلها هذا التنويع المحسوب فعلى حين تكون « فاعلاتن مستفعلن » ، نلحظ الانطلاق ثم الانحسار أو

الانكسار فى « تماشى سرابه » و « تضاهى غيابه » ففى المماشاة والمضاهاة براءة الانطلاق وعفويته ، ولكنّ فى السراب والغياب ضربا من الإحباط بضياع هذه المماشاة ، وتلك المضاهاة . وحين تكون « مستفعلن فاعلاتن » هى المستخدمة نلحظ قدرا من النشوة العارضة « كأن سرب ظباء - أو أنهنّ صبايا - يلحن عبر المرايا » ويساعد على ذلك انطلاقُ الصوت فى "صبايا" و"المرايا" فى مراتهما المتوالية.

د - تُوالى القصيدة فى مواضعَ منها وحدةَ البحر الخفيف الثلاثية «فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن» فى عدد من الأسطر ، وهذه هى الأسطر التى راعت فيها هذا النغم :

- ظَلّلُ الوقتِ والطيورُ عليهِ (ثلاث مرات)
- شجرٌ راحلٌ ووَقْتٌ شَظَايا
- نَقْطِفُ الوردةَ التى لا نراها
نلقطُ الذّكرى كِسْرةً بعد أخرَى
ونُسَوّى فُسَيْفِساءَ الوُجوهِ
- فى انتظارِ المعَادِ أشجارَ نخلٍ
أو ظِلالاً فى غَيبةِ الوقتِ ترْعَى
كلأً ناشفًا ودمعًا نَزِيفًا
- وطيورٌ بيضٌ تطيرُ الهُوَيْنَى
شجرٌ راحلٌ ووقتٌ غَبِيٌّ
- وطيورٌ بيض تطيرُ الهُوَيْنَى
تلقُطُ الوقتَ فى الفَضَاءِ العَارِى

كل سطر من هذه يساوى تغميا نصفَ بيت من بحر الخفيف فى شكله

الموروث، ولمـا كانت القـصيدة لا تتبع النظام الموروث تبـعية مطلقة ، بل تناوشـه وتجـاذبه بحيث تـتجـاوزه ولا تجـانفه ، تشرت هذه «الانتصـاف» فى تضاعيفها ووزعتها توزيعـا يذكّر بهذا النغم ، ويجعلُه كاللوحة الخلفية تُرى فى المشهد ، وتتـداخل مع حركة الأشخاص ، أو كقـرارةِ الينبوع الصافى تُرى فى العمق متموّجةً مع السطح . وهذا مما ساعد على توفّر هذا النغم الحزين.

هناك تفـعيلة واحـدة فى القـصيدة كلها جـاءت على «فَـعِلن» فى مكان «فاعلاتن» فى :

وأسـيراتٌ يَسْتغِثْنَ بنا

وهى أيضا مقطوعة من «فاعلاتن» فليسـت غريبة عنها أو ناشزةً فى موضعها. ولعلها هنا تدل على أنّ الاستغاثة لم تبلغ مداها ، فليس لها مجيب .

* * *

هذه هى أهم السـمات التـجديدية فى هذه القصيدة التى اقتـحمت بحراً من البحور التى عِيبَ الشـعر الحر بعدم استعمالها . وقـد رأينا أنها عندما ركبتْ هذا البحر ركبتْه بطريقتها المتفردة التى لا تطّرد لغيرها سواء فى هذا البحر أو فى غيره من الأبحر التى تسمى المركبة أو الممـزوجة أى التى تتكون وَحْدتها من تفعيلتين أو أكثر .

وهذا النوع من « التجـريب » فى قصيـدة الشعر الحـرّ يفتح مجـالاً جديداً للنغم فيه ،وقد حاول بعض الشعراء اسـتخدامه ، ولكن يظل لكل قصيدة - كما أسلفتَ - تفـردها الخـاص بحيث لا تـتطابق قصـيدتان تطابقا تـاما فى طريقـة استخدام هذا البـحر ، وتجدر الإشارة إلى أن أدونيس عندما استـخدم هذا البحر فى قصائده « الحداثية » لم يستطع أن يتخلص من أسر الإيقاع الموروث فجاءت

القصيدة أبياتا وأنصاف أبيات برغم التوزيع الكتابي الذى لا يتوازى مع الأبيات . (انظر : المسرح والمرايا ٢٤٣ - ١٩٦٨) .

- ٣ -

تساند طريقةُ التقفيةِ التى اتبعتها القصيدة طريقةَ التوزيع العروضى فيها ؛ إذْ تنوعت القوافى الأساسية فيها إلى خمسة أنواع يجمعها كلُّها الميلُ إلى الحركة الطويلة التى توحى بالتأوّه والألم والتوجع ، فالقوافى جميعها مطلقة سواء أكان الإطلاق بالفتحة الطويلة (الألف) أم الكسرة الطويلة (الياء) أم الضمة الطويلة (الواو) ، والقوافى كلها مُرْدَفة بحرف مدّ قبيل حرف الروى ، وتُنوِّعُ هذا الردف بين الألف والواو والياء أيضًا . وقد تعادل الإطلاق بالألف مع الإطلاق بالياء ، فهناك ثمانى قوافٍ بالألف (مرايا - شظايا - الشظايا - الدفوفا - وقوفا - نزيفا - شُفوفا - الوريفا) وهناك ثمانى قوافٍ بالياء (وتيه - الوجوه - ذويه - فيه - وترحل فيه - أشتهيه - الأسحارِ - العارى) وهو أشبه بتعادل الانطلاق والانكسار الذى تعبر عنه القصيدة ، وإن كانت هناك قوافٍ داخليةٌ مطلقة بالألف مثل (شذاها - ثراها - صبايا - مرايا - عرايا) فهى تميل إلى الانطلاق أو تدعمه ، ولكنه - إن صح التعبير - انطلاق حبيس ، أشبه بطيران طائر فى غرفة مغلقة ، لأنها فى دواخل الأبيات ، ولذلك - فهى من هذه الوجهة - تميل إلى حالة الانكسار . إنَّ هذا التجزىء فى التناولِ لا يعنى أن كل عنصر فى القصيدة - أو فى العمل الأدبى عامة يعمل على حدة ، ولكنه تجزىء الغرضُ منه رؤية هذا العنصر وهو يعمل متفاعلاً مع بقية العناصر ، لأن من الأمور الجوهرية - كما يقول ريتشارد هوجارت - فى معنى القصيدة أن جميع عناصرها توجد فى وقت واحد، وتؤدى وظيفتها فى وقت واحد ، لذا فإن المرء يستشعرها كلها دفعةً واحدة كما هو الحال معه فى لحظات الحياة العليا إذا كان حساسا بما فيه الكفاية ، وإذن فاللغة والقالب الفنى يعملان معا ليتحقق العمل الأدبى المتميز الملىء بالمعانى المتضافرة .

تتعانق التجربة العروضية بجدتها وأصالتها مع الصورة الافتتاحية التى تشد القارئ إلى مخزونه الدلالى عن « الطلل » - وهو ما شخص من آثار الديار الدوارس وبقى منها - ولا تلبث أن تفجأه بأن هذا « طلل » خاص ؛ لأنه « طلل الوقت » ، فكأن الوقت هو الذى تهدّم ودرست آثاره ، وبقى منها ما يمكن أن تقع الطيور عليه :

طلل الوقت ، والطيور عليهِ
وُقّعٌ

فالطلل والطيور الوقّع من الصور التراثية التى ارتبطت فى أذهان قارئى الشعر العربى بالوحشة والحنين إلى « الوقت » الماضى ، ورحيل الآهلين الذى لم يخلف سوى الحسرة والشعور بالضياع وفقدان الأنيس. وهكذا تنقلنا افتتاحية القصيدة من أول كلمة فيها إلى جوٍّ موحش ، وتحملنا على المضىّ فيها بهذا العبق المشبع بالأسى ومشاعر الحزن الكامن الأليف ، وبالصورة نفسها تختم القصيدة إذ تتكرر الصورة نفسها فى ختامها ، فتصر بذلك على حصارنا بهذا الجوّ الموحش ، وتجعلنا ندرك أننا فى هذه الدائرة نفسها ، وتذكرنا بهذه الصورة نفسها فى وسطها .

وفى جملة الافتتاح والخاتمة تفقد « الجملة النحوية » تكتّلها ، وتتحول إلى شظايا منثورة متجاورة ، علينا أن نلقطها ونضمها إلى بعضها ، ونؤلّف منها صورة مكونة من فسيفساء الوقت والشجر والوجوه ، وعلينا محاولة اقتناص العوالم والرؤى التى تخلقها القصيدة ، وتشير إليها ، وتوحى بها .

هذه الرؤى ليست مفروضة على القصيدة من خارجها ، ولكنها مستندة إلى المادّة « المعطاة فيها ، وهى « الكلمات » و « النظام النحوى » ونظامها

العروضى ، وكل ما يكتنف هذا من المعطيات الدلالية التى يكونها السياق اللغوى للقصيدة ، ويدخل ضمن هذا التنظيم طريقة التوزيع الكتابى والفواصل التى أرادها الشاعر وقدّم القصيدة من خلالها وهو ما أسميه هنا « الإنشاد المكتوب » ، إذْ أصبحت القصيدة الحديثة تعتمد ضمن ما تعتمد عليه فى الإبلاغ على « الرؤية البصرية » لطريقة كتابتها . والشاعر يقدم طريقة الكتابة التى يختارها بوصفها جزءًا من بناء قصيدته .

فى قصيدة « طلل الوقت » نجد أنّ المقطع الافتتاحى - الختامى يحتمل وجوهًا من التأويل القرائى المؤسس على التوجيه النحوى سأختار منها الطريقة التى قدمه بها الشاعر :

طللُ الوقتِ ، والطيورُ عليهِ
وقّعُ
شجرٌ ليس فى المكانِ
وجوهٌ غريقةٌ فى المرايا
وأسيراتٌ يستغثن بنا
شجر راحلٌ ، ووقتٌ شظايا

فى هذا المفتَتح ستة « أسطر » ، أولها « طللُ الوقتِ ، والطيورُ عليهِ » لا يجعلنا ننظر إلى طلل الوقت إلا مقرونًا بالطيور عليه ، فهما متلاحمان لا متجاوران ، فطلل الوقت متلبس بالطيور التى عليه ، وهنا نجد أن « الفاصلة » بين « طلل الوقت » و « والطيور عليه » قصد بها أن يقف القارئ على عبارة «طلل الوقت » وقفة تأمل فحسب لا وقفة نهاية كاملة ، فهو إذن وقف على نية الاتصال . من شأن هذه الوقفة أن تعيد الانتباه إلى هذا التركيب الجديد : الطلل المضاف إلى الوقت . والوقت مقدار من الزمان ، وأكثر ما يستعمل فى الماضى،

وقد يستعمل في المستقبل . إن الحدس الشعرى يصل إلى قلب اللغة بنفاذ لا يصل إليه البحث والتحرّى المنطقى . يقول صاحب اللسان « وقد استعمل سيبويه لفظ الوقت فى المكان تشبيهًا بالوقت فى الزمن لأنه مقدارٌ مثله ، فقال ويتعدى إلى ما كان وقتا فى المكان كميل وفَرْسخ وبريد » . وهنا فى عبارة «طلل الوقت» تداخل مكانى زمانى ، فالطلل مكان ، والوقت زمان ، وقد تداخلا تداخلا حميما ، وهما فى الحقيقة كذلك ، فلا يوجد مكان فى غير زمن أو وقت، لكن العبارة الشعرية تنقلنا نقلة أوسع حيث تجعل شظايا الوقت وبقاياه آثارا تراها العَين، وتؤكد ذلك بأن الطيور شاخصة فوق هذه الآثار المحطمة المهجورة ، ومع ذلك يتعلق بها القلب ويهفو إليها الوجدان .

السطر الثانى فيه كلمة واحدة هى « وقّعٌ » والوقف عليها يشبع حركة العين فيعطيها الإشباع امتدادًا فى الصوت ، أو يمكن الوقف عليها بالتنوين « وقّعٌ » فيعطيها التنوين غنة تتساوى مع إشباع الضمة إذا لم تنون ، وانفرادها بسطر مستقلّ يمكن أن يجعلها جملة وحدها ، فلا تكون « عليه » فى السطر السابق متعلقة بها . وهذا يجعل القارئ يعود بعملية التأويل القرائى إلى الطيور مرة أخرى ، فيصبح التقدير « هنّ » أو « هىّ » وقّعٌ . فيعطى هذا التأويل تأكيدًا جديدًا بظلل الوقت الذى تقبع فوقه الطيور وتقع عليه – وإشباع ضمة العين فى «وقع » أو نغمة التنوين فيها تجعلنا ندرك أن الطيور تقع عليه فتطيل الوقوع لأن الطلل جاثم مقيم .

السطر الثالث « شجر ليس فى المكان » . وهى عبارة موضوعة فى توازٍ وتجاورٍ مع طَلل الوقت ، ومع ما يليها فى السطر الرابع «وجوه غريقة فى المرايا». وجملة « ليس فى المكان » مقيدة للشجر فهو شجر غير مستقر فى مكان ، ويؤكد هذا ما يأتى بعد « شجر رَاحِلٌ » . وإذا كان المعهود من أمر الشجر أنه « مزروع » فى مكانه ثابت مستقر فيه فإن هذا الشجر غير الشجر

المعهود ، هو شجر ليس في المكان . وهنا ينقلنا وصف الشجر بأنه « ليس فى المكان » إلى النظر إلى هذا الشجر باعتبار جديد يجعله مع « الوقت » أحد المرتكزات الدلالية فى هذه القصيدة . فالوقت الذى من المفروض أن يكون متغيرًا مقيمٌ ثابتٌ ولكنه طللٌ خرب مهدّم ، والشجر الذى من المفروض أن يكون ثابتا مقيمًا راحلٌ متنقلٌ ، فالأوضاع - إذن - تبدلت وتغيرت ، وحلّ كل منها مكان الآخر ، والوقت إذا كان ثابتا فإنه لا يعنى شيئا لمن يحس به ، فهو متشابه حتى صار للمراقب كأنه مبنى قديم محطم لا يفيد أحدًا ، بل إنه ضار لأنه «وقت شظايا » . يحتاج الشجر لكى يزهر ويثمر إلى استقرار ورعاية ، ومن أين يأتى الإزهار والإثمار إذا كان الشجر راحلاً والوقت شظايا . إن حركة الزمن - إذن - تسير على غير المأمول ، والترحل قدرٌ يبدّد الزمنَ ويجتثُّ الشجر .

ويكتنف الوقت الطلل والشجر الذى ليس فى المكان ، والشجرُ الراحلُ والوقتُ الشظايا الوجوهَ الغريقة فى المرايا والأسيرات اللائى يستغثن بنا .

إنّ التعبير « وجوه غريقة فى المرايا » قفزة من قفزات الخيال الشعرى فهو من جانب يجعل الحياة نفسها مرايا عاكسة ، وهى بحر متلاطم تغرق فيه الوجوه، ومن جانب آخر يجعل الوجوه كأنها وجوه محنطة سجينة داخل المرايا، وسواء أكانت الحياة بحرا متلاطما تغرق فيه الوجوه ، أم كانت الوجوه نفسها أسيرة فيها ، فإن هذا يجعل عبارة « وأسيرات يستغثن بنا » جهدًا ضائعا ، فماذا تفعل الوجوه الغريقة الأسيرة لتلك الأسيرات اللائى يستغثن بنا ، إن استغاثتهن ستذهب أدراج الرياح فماذا يفعل الأسير للأسير ؟

والضمير فى « بنا » أول ضمير لجمع المتكلمين يظهر فى القصيدة ، وقد حَظِى بنسبة تردد عالية (٢٧ مرة) بحيث جعل القصيدة من « البث الجماعى » لا الفردى ، وإن كان ضمير المتكلم المفرد قد جاء فيها سبع مرات فحسب ،

فأصبح البث الفردي داخلا ضمن هذا البث الجماعي ، والكلّ لا يحمل « يوم الخروج » سوى الوقت الطلل ، والوقت الشظايا والوقت الخبيء ، والوقت الذي يبكي ذويه في الباحة الظليلة ، والوقت الشاحب والوقت الذي تلفظه الطيور في الفضاء العاري ، والجميع يهطون في أسى شفيف :

فَلْنَبْقَ في العراءِ وُقُوفا
في انتظارِ المعَادِ أشْجَارَ نَخْلِ
أو طلالاً في غيبة الوقت ترْعى
كلأً ناشفًا ودَمْعًا نَزِيفا

فبين « يوم الخروج » و « انتظار المعاد » رحلة من الألم والعناء ، هي التي تشكل عصب هذه القصيدة ، ويسببها انكسار الإيقاع بين الروح والجسد .

تظهر عبارة « أسيرات » لتوحي بجو مشحون من آثار حرب مدمرة هتكت ودمرت كل شيء حتى غدا أطلالا ، ومنها طلل الوقت ، فكل شيء تحطم ، فالوقت شظايا ، والوجوه فسيفساء . وقد عطفت « وأسيرات يستغثن بنا » . على « وجوه غريقة في المرايا » . فالكائن الإنساني حتى الآن نوعان : وجوه غريقة في المرايا و « أسيرات » ولعلنا ننظر إلى الوجوه الغريقة على أنها في مقابل الأسيرات ، وإن كان وصفها بأنها « غريقة في المرايا » يضفي عليها ظلالا من صفات الأنوثة . القصيدة تقدم هذه الوجوه والأسيرات في هذا السياق الذي يتناصّ مع عوالم قديمة لأنها تجد هذا الواقع امتدادًا لزمن قديم ، ولذلك نجد السبي والأسر وهو من آثار الحرب المدمرة التي لا تبقي على شيء .

ويأتي السطر الأخير في الافتتاحية « شجر راحل ووقت شظايا » فيتوازى مع ما سبق ، ويتجاوب معه ، فالشجر الراحل تجاوبٌ مع « شجر ليس في المكان » والوقتُ الشظايا تجاوبٌ مع « طلل الوقت » ويتجاوب أيضا صوتيا

ودلاليا مع « المرايا » إذ إن المرايا غرقت فيها الوجوه فلابد أنها تحطمت وتكسرت أيضا مثل الوقت وصار الجميع « شظايا » متناثرة .

هلْ حملْنا يومَ الخروجِ سوى الوقتِ ،
نُمَاشى سَرَابَهُ !
ونُضَاهى غِيَابَهُ !
هل تَبِعْنا غير الهُنَيْهاتِ نَسْتافُ شَــذاها
ما بين تيهٍ وتِيهِ
نقطفُ الوردةَ التى لا نراها
نَلْقُطُ الذكرى كِسْرةً بعد أُخرى
ونسوّى فُسَيْفِسَاءَ الوُجوهِ
آهِ
لا تُوقظِ الدُّفُوفَ ،
فما آنَ لنا بعدُ أن تَهزَّ الدُّفُوفا
بين أرْواحِنا وأجسادِنا ينكسرُ الإيقاعُ
فلْنبقَ فى العراءِ وقُوفًا
فى انتظار المعادِ أعْجازَ نخلٍ
أوْ طِلالاً فى غيبةِ الوَقْتِ تَرْعَى
كلأً ناشفًا ودَمْعًا نَزِيفا .

يتكثف « ضمير الجمع » فى هذا المقطع من القصيدة ، ويعرض ألوانا من الأسى منذ « يوم الخروج » ، فلا يحمل هذا « الجمع » سوى « الوقت » يماشى سرابه ويضاهى غيابه ، فى التنقل من تيه إلى تيه ، ويستاف شذى هنيهات هذا الوقت ، ويصور هذا الجمع لنفسه وردة يقطفها فى الخيال ، ولا يقتات سوى

الذكرى الميدة التى يلقطهـا كسرة كسرة ، ويتظاهر بوجوهٍ مستوية مع أنّها مزّقٌ تبدو أجزاؤها مرصوصة بجوار بعضها لا تخطئها العين . هذه معاناة جماعية لجماعة ترحل وعينُها على مكانٍ خرجت عنه لا يشغلها سوى ذكرى أيامه ، وهى تعد نفسها للعودة إليه ، وتتشوف لهـذه العودة ، قد يسـرع بعضها فيعلن عن اقتراب هذه العـودة المرجـوة ، فيـهتف بـه هذا الجمع فى لوعةٍ « آهٍ لا توقظ الدفوف فما آن لنا بعد أن تهزّ الدفوفا » .

إنّ انكســار الإيقاع بين الأرواح والأجساد هـو سبب المـأساة كلهـا وهذا الانكســار قد يكون دَالا متعدد الدلالة ، إذ يمكن أن يكون مدلولا محدودا ، ويمكن أن يتسع حتى يشـمل كلّ ما يؤدى عدم التناغم فيه إلى الاختلال انطلاقا من الروح والجسد إلى كل ما هو معنوى ومـادى فى شتى مناحى الحياة ومن هنا يمكن التعدد فى تأويل القصيدة ، لكن يبـقى الأهم دائماً هو التعبير أو البناء اللغوى الذى تسلكه القصيدة ، والتكثيف الذى يوجد فى القصيدة فى كسر قوانين الاختيار بدءا من « طلل الوقت » الذى يفرش مسـاحة واسعة من المدلولات التى تستوعب أشياء كثيرة ، ويتوقف أحدها على الاختيار الذى يلجأ إليه المؤوِّل .

إنّ ثمة محـاولة حثيثـة لاسترجاع هذا « الوقت » وجمـع شتاته ، لأنه مع غيبة هذا الوقت سـيظل هذا الجمع المرتحل من تيه إلى تيه « أعـجاز نخل » غير خاوية مستعدة للإنبات ، أو « ظلالاً » لا قوام لها ترعى كلأً ناشفا ودمعًا نزيفًا ، على هذه الجـماعـة المـرتحلة أن تبحث عن هذا « الـوقت » المخبوء حـتى يتم التناغم ويصحح الإيقاع بيـن الأرواح والأجساد ، وقد يقترب الحلم ويدنو شيئًا فشيـئا من التحـقق ، ومن هنا نُسمع « أصوات تجىء » وتبدو « مـدنٌ فى ضحى بعـيد » ، ويمكن أن نتنسّم ذرى الوقت و « نُطِلّ عليهـا خلسـة » متحـدّين كل عوامل الطرد والإبعاد ، إننا نكاد نشم عطر بساتينهـا ونسمع لغوها اليومى ،وهى تدعونا وتستحثنا . هذه المحاولة تبدأ فى الـمقطع الثانى من القصيدة بمثل ما بدأ به المقطع الأول ، وإذا كان يـحمل التمزق ، والضيـاع ، والأسر ، والخروج ،

والذكرى المبددة ، فإن المقطع الثانى يحمل تباشير من « الوصول » المأمول فإن روائح المدن وأصواتها قد بدأت تأتى إلينا ونستطيع أن نطلع عليها خلسة ، وهناك « طيور بيض تطير الهوينى » وهناك أيضا « الوقت » فى الباحة الظليلة يستعبر فى حلمه ويبكى ذويه .

بداية المقطعين واحدة مما يوحى بأن الحالة مازال على ما هى عليه غير أن هناك بوادر أمل فى العودة أو اقتراب منها مع أنها لم تحقق بعد .

طَلَلٌ الوقتِ ، والطُّيورُ عليهِ
وقَّعُ
شجرٌ ليس فى المكَانِ ، وأصواتٌ تجيءُ
وطيورٌ بيضٌ تطيرُ الهُوَيْنَى
شجرٌ رَاحِلٌ ووقتٌ خَبِيءُ
مدنٌ فى ضحىً بعيد ،
كأنَّا من ذُرَى وَقْتِنا نُطِلُّ عليها
خِلْسَةً
وكأنَّا نَشَمُّ عِطرَ بسَاتِينِهَا
ونسمعُ من لَغْوِ يَومِهَا هَيْنَمَاتٍ تصدَى
كأزمنةٍ تستيقظُ فى الوَتَرِ المشدودِ
كان الصمتُ يَحتَدُّ
وكان الوقتُ فى البَاحَةِ الظَّلِيلةِ يَسْتَعبرُ فى
حُلْمِه ويَبكِى ذَوِيه
ثم يُرَفْرِفُ عن الفِرْدَوْسِ المُخَبَّأ فيه .

إنَّ المقارنة بين هذا المقطع وسابقه تقفنا على نقاط مهمة تقوم على

الاستبدال ، فالبداية واحدة ، لكن جيء بـ « أصواتٌ تجيء » و « طيور بيض تطير الهوينى » بدلا من « وجوه غريقة في المرايا » و « وأسيرات يستغثن بنا » . وجاء « وقت تخبيء » بدلا من « وقت شظايا » ، فالأصوات التي تجيء متوالية في مجيئها وهي باعثة على شيء من الأنس ، وهي ليست أصوات استغاثة على كل حال ، والطيور البيض التي تطير الهوينى غير الوجوه الغريقة في المرايا ، فهي باعثة على الإحساس بقرب الوصول إلى اليابسة والوقت الخبيء غير الوقت الشظايا، لأن الخبيء يمكن أن يظهر ومن هنا يقابل بقية المقطع الثاني بمدنه التي تبدو في ضحى بعيد وإمكان الإطلال عليها ، واشتمام عطر بساتينها وسماع لغو يومسها ... إلخ - يقابل يوم الخروج والتنقل من تيه إلى تيه وانتظار المعاد... إلخ.

إن أمل العودة يلوح في هذا المقطع الثاني ، ولكنها ليست العودة التي يسببها تغير الأحوال وتحسنها ، بل هي العودة التي يسببها الاكتئاب والوحشة من الاغتراب ، وهي - على كل حال - أملٌ في العودة ، وليست عودة كاملة .

إنّ المرتكزات الأساسية في هذه القصيدة هي « الوقت » و « الشجر » و«الطيور» سواء ذكرت كل منها مطلقة أو مقيدة ، ومقترنة أو متفرقة ، ومتقاربة أو متباعدة . والقصيدة بطبيعة الحال تضفي على كل منها دلالات متعددة مرتبطة بسياق القصيدة نفسها ، وهي دلالات مرنة تتشكل بحسب الرؤية التي توحي بها تراكيب القصيدة ، ولذلك بدأ المقطع الأول والثاني - كما رأينا - بالبداية نفسها، وقامت عملية الاستبدال الشعري بتكوين المقطع الثاني بطريقة تجعلنا ننظر لها في مقارنة مع ملابسات المقطع الأول .

في المقطع الثالث تختلف البداية ، فلا يبدأ بـ « ظلل الوقت » الذي بدأ به المقطعان الأول والثاني ، بل بدأ بقرين الوقت في المرتكزات الأساسية وهو «الشجر» . والشجر نفسه يوصف في القصيدة بطريقة تجعله ليس « الشجر »

المعهود في واقع الحياة ، بل هو « شجر » خاص بواقع القصيدة ، قد يجعلنا هذا الوصف ننظر إلى هذا الشجر نفسه على أنه « ناس » مرتحلون فهو شجر ليس في المكان ، وهو شجر راحل ،وأخيرًا هو شجر يرسم الرياح . إن الرياح لا تُرى ولكن يُرى أثرها ، وأظهر آثار الرياح في حركة الشجر ، فكأن الشجر يرسم الرياح لتراها العيون ، تظهر صورة « شجر يرسم الرياح » كأنها وحدها لا يخبر عنها بخبر ، بل تتجاور مع « غيم قزحي مرصع بالعصافير » وهذا جزء من مسلك هذه القصيدة إذ تضع الصور متجاورةً وتبنى جزءًا كبيرا منها بهذا الأسلوب: « تجاور الصور » كما بدا ذلك واضحا في المقطعين الأول والثاني .

شَجرٌ يرسمُ الرياحَ
وغيمٌ قُزَحِيٌ مرصَّعٌ بالعصافيرِ
رأينا
كأنَّ سِربَ ظِبَاءٍ
أو أنَّهنّ صبايا
يَلُحنَ عَبْرَ المَرَايا
أو في قرارةِ يَنْبُوعٍ ،يَضْطَجِعْنَ عَرَايا
يَخْلَعنَ فيهِ شُفُوفا
يملأنَ منه أباريقَ للوضوءِ
ويَنْفضْنَ عَلَى الماءِ عُرْيَهنّ الوريفا
ورَأينا
كأنّما سكَتَ الوَقْتُ ، ثم غاضَ
كما غاضَتِ البُحَيرةُ في الرمْلِ
وأبقتْ لنا الحَصَى والشَّظايا

وسط هذه الرؤية الغائمة التى تختلط فيها الرياح بالغيم والشجر الذى تظهر عليه آثار الرياح ، فهو فى مهبّها ، والعصافير التى ترصع الغيم المختلط بالشجر - وسط هذه الرؤية تظهر « الرؤيا » إذ تجتمع « رأينا وكأنّ » حيث تدل « رأينا » على شيء من اليقين من الرؤية البصرية أو الرؤيا الحلمية ، وتأتى « كأنّ » لتحول هذا اليقين إلى « حلم » ، ولذلك يختلط سرب الظباء بالصبايا اللائى يضطجعن عرايا ، وهى رؤية تلوح عبر المرايا التى غرقت فيها الوجوه من قبل ، وهنا تختلط المرايا بقرارة الينبوع ، فالرؤية غائمة لدواعٍ متعددة ، ولذلك بدت كأنها حُلم أو « رؤيا » ، فهى حلم بشيء من « النعمة » المفتقدة والسكينة المأمولة ، ولذلك رأيت هذه الصبايا اللائى كن ظباء شبه عاريات مطمئنات فى قرارة هذا الينبوع يخلعن غلالاتهن الرقيقة ويملأن من قرارة الينبوع أباريق للوضوء ، إنها الأحلام بالسكينة والطمأنينة والاستقرار وتتكرر « رأينا - كأنما » فتؤكد حُلْمية الرؤية ، ويكون المأمول سكوت الوقت . وهو أشبه بالصحو من هذا الحلم العابر بالسكينة حيث سكت الوقت ثم غاض كما غاضت البحيرة فى الرمل ، ولم يبق إلا الحصى فى الأيدى .

لقد كان الفردوس المخبأ الذى يرفضّ عنه الوقتُ هو هذا الحلم العابر بالسكينة والأمان ، ولكن مضى الحلم وعبرت هذه الرؤيا ولم يبق منه إلاّ الحصى والشظايا بعد أن تسربت مياه البحيرة فى الرمل أو غاضَ ما كان يُظن ماء فى قرار الينبوع .

فى المقاطع السابقة كان ضمير جمع المتكلمين هو الذى يظهر على سطح القصيدة وفى المقطع التالى يظهر ضمير المتكلم المفرد ، وهو أشبه بحديث إلى النفس ، فبرغم أنه واحد من المجموع السابق ينزوى ليخاطب نفسه ، وهو له وجه مثل وجوه الجماعة غارق فى المرايا ، وله روح وجسد ينكسر الإيقاع بينهما شأن الآخرين ، ولكن الخطاب هنا يخص « المتكلم » وحده ، فهو يحمل عن الآخرين همومهم ويعبر عنها .

أيها الوَجْهُ !
أيّها الجسَدُ الغضُّ !
أيّها الجسدُ الغامضُ الذى تَسكُنُه رُوحى
وترحلُ فيه
بين وَقْتين أيُّها الجسدُ الغامضُ تأتى
بين وقتينِ شاحِبَينِ ،
وهذا سريرنا خارجَ الوقتِ ،
وتَنْضو لىَ عَنْ غُصْنك الرطيبِ ،
كأنّى أتَقرَّى سيرتى فى غُضونِه ،
رعْشَتى الأولى تستفيقُ ،
وآناءٌ من الغَبْطَةِ الحَميمَةِ تَنْهلُّ،
وأعضاؤنا الشقيقةُ تَذْوى كالرَّياحين،
وهذا موتى الذى أشتهيه !

لا أدرى على وجه التحديد من أين يأتى الشجن العميق فى هذه النجوى . هل يأتى من مخاطبة الوجه ،أو مخاطبة الجسد ، أو من وصف الجسد مرتين ، مرة بأنه الجسد الغض ، وأخرى تكرر مرتين بأنه الجسد الغامض ، هل من رحلة الروح فى هذا الجسد الغامض، هل من إتيان هذا الجسد بين وقتين شاحبين وكشف غصنه الرطيب ، هل من تقرى السيرة الشخصية فى غضونه ، أو من استفاقة الرعشة الأولى وانهلال آناء من الغبطة الحميمة أو من الأعضاء الشقيقة التى تذوى كالرياحين ، أو من الموت المُشْتَهى ؟

إنّ هذه الصياغة لهذه النجوى تقطّر لونًا من الأسى عالى التأثير ويرى القارئ المتعاطف أنه هو الذى يخاطب وجهه وجسده فى سياق هذه القصيدة المفعمة بالجلال .

إلامَ يشير اسم الإشارة فى « وهذا موتى الذى أشتهيه » ؟ إنّ أقرب مشار إليه هنا هو استفاقة الرعشة الأولى، وانهلال آناء (أوقات) من الغبطة الحميمة ، وذُوِيّ الأعضاء الشقيقة كالرياحين ، وهى تذوى بسرعة ، إنه - إذن - الرفض لكلّ الأسباب الداعية للهجرة الاضطرارية ، والرحيل الذى يدعو إليه اضطراب الأوضاع واختلال المعايير الذى يؤدى إلى انكسار الإيقاع بين الروح والجسد ، فترحل الروح رحيلين أحدهما فى داخل الجسد ، والآخر خارج الوقت الذى يصير أطلالا وشظايا .

يأتى المقطع الأخير فى القصيدة فيعيد بعض الجمل فى المقطعين الأول والثانى، ويستبدل أشياء منهما ، ويحسن أن نقارنه بهما ، يقول المقطع الأخير فى القصيدة :

طللُ الوقتِ ، والطُّيورُ عليهِ

وَقَّعْ

شجرٌ ليس فى المكانِ ،

نساءٌ يرْحَلْنَ فى الأسْحَارِ

وطيورٌ بيضٌ تطير الهُوَيْنَى

تَلْقُطُ الوقتَ فى الفَضَاءِ العارى .

تتفق المقاطع الثلاثة فى « طلل الوقت والطيور عليه وُقَّع - شجرٌ ليس فى المكان » بعد هذا فى الأول :

وجوهٌ غريقة فى المرايا

وأسيراتٌ يستغثن بنا

شجرٌ راحلٌ ووقت شظايا

وفى الثانى :

وأصواتٌ تجىءُ

وطيورٌ بيضٌ تطير الهوينى

شجر راحلٌ ووقتٌ خبيءُ

وفى الثالث :

نساءٌ يرحلْن فى الأسحارِ

وطيورٌ بيضٌ تطير الهوينى

تلقط الوقتَ فى الفضاءِ العارى

اتفاق البدايات دليل على أن الوضع باق على ما هو عليه ، وعلى حين كان فى المرتين الأولى والثانية « شجر راحلٌ » وإن اقترن به فى المرة الأولى « ووقت شظايا » واقترن به فى الثانية « ووقت خبيءٌ » لم يعد الشجر راحلا فى المقطع النهائى . وعلى حين كان فى المقطع الأول « وجوهٌ غريقة فى المرايا - وأسيراتٌ يستغثن بنا » كان فى الثانى « وأصوات تجىءُ - وطيورٌ بيض تطير الهوينى » وكان فى الثالث « نساءٌ يرحلن فى الأسحار - طيورٌ بيض تطير الهوينى » فكأن الأسيرات فُكّ أسرهن ورحلن فى الأسحار مع الراحلين ، وظلت الطيور التى تطير الهوينى ، ولكنها وظفت فى آخر القصيدة حيث ظهرت وهى تلقط الوقت فى الفضاء العارى ، إنه الوقت الذى تشظى فى المقطع الأول ، واختبأ فى المقطع الثانى ، هاهى الطيور البيض تلقطه ، ولعلها تحاول جمعه من جديد وبعث الروح فيه ، ويصبح وقوعها عليه بقصد التقاطه ولمّ شتاته . إن الأمل فى العودة موجود ، وإن كان واهنًا ؛ لأن طيوره البيض تطير الهوينى ، وطيرانُها الهوينى خيرٌ من وقوعها وسكونها على كل حال مادامت الحركة فى الطريق الصحيح ، فقد تؤدى حركتها إلى جبْر « انكسار الإيقاع » .

***

إن قصيدة « طلل الوقت » - ككل قصيدة عظيمة - لا تقدّم معنى محدّدا ولا ينبغى لها أن تفعل ذلك ، ولكنها تطلق فى جوّها عددا كبيراً من « الفراشات الدلالية » يستمتع القارئ بالجرى وراء إحداها ، ومحاولة التحليق فى تتبّعها . وقد جريت وراء واحدة من سربها الجميل . وإذا لم أكن قد اقتنصتها أو لحقت بها؛ فحسبى أننى استمتعت بالمحاولة ، واقتربت من رؤية بعض تناسق ألوانها .

طلل الوقت (*)

طللُ الوقتِ ، والطيورُ عليْهِ
وُقَّعُ
شجرٌ ليس فى المكانِ ،
وجوهٌ غريبةٌ فى المرَايا
وأسيراتٌ يَستَحِثْنَ بنا
شجرٌ راحلٌ ، ووقتٌ شَظَايا

هلْ حملتنا يوم الخُروجِ سوى الوقتِ ،
نُمَاشِى سَرَابَهُ !
ونُضَاهِى غِيَابَهُ !
هل تَبِعتْنَا غيرَ الهُنَيْهاتِ نَستَافُ شَذَاها
ما بين تِيهٍ وتِيهِ
نقطفُ الوردةَ التى لا نراها
نَلْقُطُ الذِّكرى كِسْرَةً بعد أُخْرى
ونسوّى فُسَيفِسَاءَ الوُجُوهِ !
آهِ !
لا تُوقِظِ الدُّفُوفَ ،
فما آنَ لنا بَعْدُ أنْ تَهزَّ الدُّفُوفَا

(*) الأهرام ٣١/٧/١٩٩١.

بين أرواحنا وأجسادِنا ينكسرُ الإيقاعُ ،
فلْنبْقَ فى العَرَاء وقُوفًا
فى انتظارِ المَعَادِ أعْجَازَ نَخْلٍ
أوْ ظلالاً فى غَيْبَةِ الوقتِ تَرْعَى
كلأً ناشِفًا ، ودَمْعًا نَزِيفًا !

طللٌ الوقتِ ، والطيورُ عليْه
وُقّعٌ
شجرٌ ليس فى المكانِ ، وأصواتٌ تجيءُ
وطيورٌ بيضٌ تطيرُ الهُوَيْنَى
شجرٌ راحلٌ ، ووقتٌ خَبِيءٌ

مدنٌ فى ضُحَىً بعيدٍ ،
كأنَّا من ذُرَى وَقْتِنا نُطلّ عليها
خِلْسةً .
وكأنَّا نَشَمُّ عِطْرَ بَسَاتِينِهَا ،
ونسمعُ من لَغْوِ يومِها هَيْنَمَاتٍ تَصَدَّى ،
كأزمنةٍ تستيقظُ فى الوترِ المشدودِ .
كان الصمتُ يَحْتَدُّ ،
وكان الوقتُ فى البَاحَةِ الظّلِيلةِ يستعيرُ فى
حُلْمِه ويبكى ذَوِيه

ثمّ يَرفُضُ عن الفِرْدَوسِ المُخبّأ فيهِ

شجرٌ يَرسُمُ الرياحَ ،
وغيمٌ قُزحيٌّ مرصّعٌ بالعصافيرِ.
رأينا
كأنّ سربَ ظِباءٍ
أو أنهنّ صبَايا
يَلُحنَ عَبْرَ المرَايا
أو فى قَرَارة يَنْبوعٍ ، يَضْطَجِعْنَ عرَايا
يَخْلَعْنَ فيه شُفُوفًا
يَملأنَ منهُ أباريقَ للوضوءِ
ويَنفضْنَ على الماءِ عُرْيَهُنّ الوَرِيفَا
ورأينا
كأنّما سكَنَتَ الوقتُ ، ثم غاضَ
كما غاضَتِ البُحَيرةُ فى الرملِ
وأبقتْ لنا الحَصَى والشّظَايـــا

أيّها الوجهُ
أيها الجسدُ الغضّ !
أيها الجســدُ الغامضُ الذى تَسْكُنُه روحى
وترحلُ فيهِ

بين وقْتَين أيها الجسدُ الغامضُ نائى
بين وقْتَين شاحِبَيْنِ ،
وهذا سريرنا خارج الوقْتِ ،
وتنضو لىَ عن غُصْنِكَ الرّطيبِ ،
كأنى أتقرّى سيرتى فى غُضُونِهِ ،
رعْشتى الأولى تَسْتَفِيقُ ،
وآناءٌ من الغبْطةِ الحَمِيمَةِ تَنْهَلُّ ،
وأعضاؤُنا الشَّقِيقَةُ تَذْوى كالرّياحينِ ،
وهذا موتى الذى أشتهيهِ !

طَلَلُ الوقْتِ ، والطيورُ عليهِ
وَقَعُ
شجر ليس فى المكانِ
نساءٌ يَرْحَلْنَ فى الأسْحَارِ
وطيورٌ بيضٌ تطيرُ الهُوَيْنَى
تَلْقُطُ الوقْتَ فى الفضاءِ العارى .

آية الجنون بالشعر

أو الاحتماء باللغة

آية الجنون بالشعر

أو الاحتماء باللغة

- ١ -

« إن كلا من العاشق والمجنون والشاعر يجمعهم خيالٌ واحد ». قرأت عبارة شيكسبير هذه منذ أكثر من ربع قرن ، واختفت فى الذاكرة ضمن ما اختفى من أشياء ، ولكنها قفزت فجأة ، وجعلت تطاردنى بقوة وأنا أقرأ « آية جيم » للشاعر حسن طلب .

ولعل السبب فى مطاردة هذه العبارة لى أن هذا العمل يؤكد بعض ما تشير إليه ، وهو أن الشعر ينبع من وادى الجنون والعشق ، كما أن الجنون ضرب من العشق والشعر ، وكذلك يكون العشق لونًا من الشعر والجنون . والشاعر عندما يكون عاشقا مجنونا يأتى بالأعاجيب . وليس الجنون هنا هو ذهاب العقل بحيث لا يعرف صاحبه السماء من الأرض ولا الطول من العرض ، ولكنه جنون فنى ناتج عن توفز الروح وتوثب العاطفة وجموح الخيال واتساع مجال الرؤية أمام حدقة البصيرة ؛ فيصبح الشاعر حينئذ قادرا على رؤية ما لايراه الآخرون ، نافذًا برؤيته من الحاضر إلى المستقبل ومن الواقع إلى المأمول فيتنبأ به كأنه يراه رأى العين حتى إنه ليتنبأ « باسم الأجنّة قبل المخاض » ؛ ومن هنا ينبه إليه مبشّرًا أو محذرا . وقد يبدو ما يقوله للآخرين فى هذه التجربة الفريدة ضربًا من الجنون .

ولعل السبب فى استيلاء هذه العبارة علىّ أن « آية جيم » تربط بين الحب والجنون والشعر ، وتعلى من قدر الجنون ؛ فتجعله مصدرًا للحب والشعر « إنّ حاء الحب لا تملك إلاّ أن تركع بهيبة وخشوع أمام جيم الجنون » (ص ٤٨ من

آية جيم) ، وترى أن « مصطلح الجنون له إحالاته الروحية ، وظلاله العـذرية والصوفية » (ص ٤٩)، وترى أن الشعر أحد تجليات الجنون ووسيلته للتحقق والظهور « الجيم شطرنج المجانين » (ص٧٦). وتدعو « آية جيم » فى «السورة الرابعة - الجيم تجمح» إلى حبس القصيدة فى تفعيلاتها ، وعدم فك رموزها أو فتح مغاليقها حتى تبدو متناقضة فى سطحها الظاهر لمن لا يحسن الشعر ولا يجيد فهمه وتذوقه ولايدرى حقيقته ، وبذلك يحاول أن يتعلم الشعرور والناقد المغرور من هذا البناء الذى قد يبدو آخره متعارضا مع أوله ، وتظهر تفاصيله ناقضة لمجمله . أما الشعراء الحقيقيون أو العشاق المجانين المولهون فإن هذا البناء الشعرى يكون لهم متعة ولذة حقيقية (ص ٨٩، ٩٠) :

أجلْ

لابدَّ مِنْ حَبْسِ القصيدةِ فى تَفَعُّلِهَا
وجَعْلِ خِتَامِها ضِدًّا لأوَّلِهَا
وتَفْصِيلاتِها نقضًا لمُجْمَلِها
لِكَىْ يتعلّمَ الشّعرورُ مِنْ حَرَكَاتِها
والناقدُ المَغْرُورُ من سَكَنَاتِها
ولكى تُرَقّقَ من فُؤادِ العَاشِقِ المجنونِ
أوْ . . لتُمتّعَ الوَلْهَا .

ولن يستمتع بهذا « التخليط » الظاهرى المتعمد إلا العاشق الوله المجنون فهو الذى تتوجّه إليه « القصيدة » ، وأما الشعرور والناقد المغرور وأضرابهما فإن القصيدة تكون لهما مناط تعليم وتوجيه .

إنّ آية جيم تثبت أن أودية الجنون والعشق والشعر وادٍ واحد ، وأن كلا

منها مُفْض إلى الآخر وناتج عنه فى الوقت نفسه ، فكل منها سبب ونتيجة فى آن واحد ، وهى أيضا « آية » على الجنون بالشعر وعشقه .

- ٢ -

و « آية جيم » حلقة فى إبداع حسن طلب ، ولا يصح إهمال النسق الإبداعى والسياق الشعرى الذى وجدت فى مساره . وقد مهدت لها إرهاصات شعرية فى إبداعه السابق ، وكانت هناك بذرة استنبتت وظلت تنمو طوراً بعد طور حتى نضجت ثمرتها فى « آية جيم » ، فإذا نظرنا إليها فى هذا الإطار بدت امرًا طبيعيًا جدا ، وأمّا إذا عزلناها عن إطارها الفنى الذى نمت فيه وتدرجت فقد نظلمها ظلمًا بيّنًا يؤدى إلى عدم فهمها . وليس هذا تراجعا عما أومن به من أن كل نص يجب أن يتناول وحده على اعتبار أن « النص » يحمل فى داخله مفاتيح فكّ شفراته وحلّ رموزه وقد شرحت هذا مفصلا فى أكثر من عمل سابق ، ولكن هذه الإضاءة الخارجية أشبه بالإضاءة التى تنبع من « معرفة العالم » حينما نقرأ نصا من النصوص ، وهذه المجموعة تنتمى إلى « عالم » خاص بالشاعر حسن طلب ظل يطوّره ويبدع من خلاله ، ومن هنا يكون وضع هذه المجموعة فى إطار نسقها الإبداعى خطوة ممهدة - وليست شارحة - وضرورية لمن يريد أن يتعامل معها .

إنّ من يقرأ ديوان « أزل النار فى أبد النور » الذى صدر للشاعر سنة ١٩٨٨ وكتبت قصائده بين عامى ١٩٧٣ و ١٩٧٥م يرى البذرة الأولى التى أنتجت « آية جيم » ففى هذا الديوان يجد القارئ حسن طلب يداور الحروف ويداعبها ويجرب بها محاولة استيلاد دلالات خاصة تقوم على هذه المداورة :

قَلَمِي يعرفُ كيفَ يُدَاوِرُ

كيفَ يُزاوِجُ بَيْنَ الحَرْفِ وبَيْنَ الآخرْ (ص ١٣)

ويقول في قصيدة « الفرار إلى عيون نجلاء » (ص ٢٨ – ٢٩) :

صَارَ اسمُكِ في القَلْبِ جَنِيًا
أحرُفُه صارتْ في العَيْنِ دُمُوعًا
أحْمِلُهَا الآنَ على صَدْرِى :
شَارَةَ ميلاد
فَهِىَ حَصَادُ الحربِ اليوميّة
ما بَيْنَ الموتِ وبينى
هِىَ أوْسِمتى

وامتلاك السيف عنده يقابله امتلاك الحرف « دونك الآن وحش الحقيقة ذو المحجرين اللذين معًا أشهرا الأعين الألف ولا أملك السيف . كيف أراوغ طعنته اللولبية أو أملك الحرف ما الفائدة » (ص ٤٣) . ومفاتيح حروف الأسماء مسطورة في لوح لا يستطيع قراءته سوى الشاعر :

إنى اقرأُ في لَوْحٍ مَسْطُور
عنْ كلِّ تشاريحِ صنُوفِ الأشْيَاء
وعنْ كلِّ مفاتيحِ حرُوفِ الأسْمَاءْ (ص ٥٨)

واعتقاد أن حروف الأسماء لها مفاتيح ، ظلّ ينمو لديه يغذيه «علم الجفر» أو علم أسرار الحروف بنزعته الصوفية التجريدية منطلقا من حروف الباء والجيم واللام والألف والهمزة – أو الألف المهموزة على حد تعبيره – وهى حروف أثيرة لديه كما سيبدو ، وظلت هذه الحروف الأثيرة تتناسل فى داخله حتى انتهى إلى تصميم قيمة الحروف كلها من جانب ، ثم اختص منها حرف الجيم بآية

مخصوصة فيما بعد . ففى قصيدة « أول النار » (ص ٥٩) يقول :

كافٌ . . نونٌ

افتحْ يا سِمْسِمْ ، يَنْغلِقُ القُمْقُمُ عنْ شَمْهُورش أو مَيْمُونْ

وفيها أيضا يقول :

كافٌ الفٌ نُونْ

افتح يا سمسمْ ، ينغلقُ القمقمُ عن لونينِ : الأخضرُ مِشْكَاةٌ والأحمرُ كانونْ

الفٌ لامٌ جيمٌ نونْ

وهذه الحروف الأخيرة يجعلها هنا بعكس ترتيبها الذى ترد به فى مواضع أخرى ، وهى حروف « نجلاء » الحب الخاص الذى تحول إلى حب عام ، أو العشق الذى قاد إلى الجنون ، وهى الحروف نفسها التى يرمز بكل حرف منها للون من العذاب والمعاناة :

النونُ نونُ نيزكْ

والجيمُ جيمُ جَمْرَهْ

واللامُ لوجُوس انغماسِ النَّارِ فى الخُضْرَةِ والحُمْرَهْ

والألف المَهْمُوزَهْ

الحرفُ ذو السَّيفِ الذى مِنْ نَارِهِ يَبْتَدِئُ النَّشِيدُ أو بِثُورِهْ

تُخْتَتَمُ الأرْجُوزَهْ (ص ٧٢ ، ٧٣)

وهذا الذى نجده فى استخدام حروف « نجلاء » ليس جديداً فى الشعر العربى قديمه وحديثه ، ولكن حسن طلب يطور هذا الاستخدام تطويرا تجاوز به حد التعبير المباشر إلى مشارف الرمز ، ولذلك عندما قال فى « آية جيم » : «وسيرى الناس مصداق ما أقول حين أخص كل حرف من هذه الحروف الأليفة

الدائرة بآية مخلصة خالصة فتتم لى بذلك آيات خمس لحروف خمسة ويكتمل أمام عينى رسم محبوبى » (آية جيم ٢٨، ٢٩) كان المقصود هو حروف النون والجيم واللام والألف والهمزة ، فقد سحرته هذه الأحرف الخمسة ، وصار كل منها يمثل جانبا من جوانب العشق والعذاب حتى غدا كل منها يخيل له كأنه عالم مستقل أو آية مستقلة .

وفى ديوان « أزل النار فى أبد النور » لون من عشق الكلمات وحروفها ؛ إذ يعيد ترتيبها محافظا على صيغتها - فيما يشبه اللعب ولكنه لعب كاشف عن العشق - ليؤكد بهذا الصنيع المعنى نفسه كأن يقول مثلا :

بتاتا أبدًا قط (ص ٧٨)

وهذه وحدات مفهومة فى سياقها ، ولكنه ينوع فيها فيأخذ من كلمة (قط) كلمة على وزن « بتاتا » فيقول « قطاطا » ويأخذ من « بتاتا » كلمة على وزن «أبدًا» ، ويأخذ من «أبدًا» كلمة على وزن « قط » ويعيد هذه العلاقة التبادلية فى الكلمات نفسها :

بتاتا أبدًا قط

قطاطا بتا بدّ

بدادًا قططا بت

وهذا التصرف قد ينتج كلمات لها معان أخر ، ولكنه هنا لايريد هذه المعانى المتولدة بقدر ما يريد تأكيد العبارة الأصلية « بتاتا أبدًا قط » . وهو هنا يتوسع فى مفهوم « الإتباع » الذى عرفته اللغة العربية قديما فى مثل « عفريت نفريت وشيطان ليطان » وفى التوكيد المعنوى بألفاظ تأتى تالية للفظ التوكيد الأصلى مثل « أكتعين أبتعين أبصعين » ، وأيضا ما نستعمله فى العامية المصرية أحيانا من إتباع بعض الكلمات بنظائر لها تستعمل الصيغة نفسها دون أن يكون لها

معنى ، وغالبا ما يكون ذلك فى مواقف الانفعال وتأكيد الكلمة التى تتلوها الكلمة التابعة المرتجلة .

والاهتمام بالتتابع الصوتى والتجانس اللفظى واضح عند حسن طلب ، وهو يتخذ أشكالاً مختلفة ومظاهر شتى فى أعماله السابقة ، ومنها تكرار كلمة بعينها ذات مدلول شعبى مثل « توت - توت » فى « أزل النار » .

ومنها استخدام صيغ الفعل الواحد للدلالة على حصول حدثه واستمراره فى الماضى والحاضر والمستقبل ، أو للاستجابة الذليلة التى تتحول إلى عادة «هُنْ ويَهُون وهانْ » و« خُنْ ويخون وخان » و « كن ويكون وكان » مع استغلال التقارب الصوتى كما هو واضح فى ديوان « زمان الزبرجد » وفى قصيدة «زبرجدة الغضب» خاصة ، ففى هذه القصيدة يستغل صيغتين هما المضارع والماضى من عدد من الأفعال ويضعهما فى قالب تركيبى موحّد ليؤكد أن الأمور تسير فى غير الاتجاه الصحيح « مالم يكن سيصحّ صحّ ولم يكن سيجور جار - ما لم يكن سيكون كان - ما لم يكن سيصير صار - من لم يكن سيضيع ضاع ولم يكن سيفور فار - ما لم يكنْ سيئين آن - ما لم يكن سيتمّ تمّ - ما لم يكن سيدوم دام» - فالمزاوجة الصوتية بين الفعلين فى كل جملة ، والمزاوجة التركيبية بين كل جملة وأخرى واضحة .

ومن هذه الوسائل التى تتكىء على الاهتمام بالجانب الصوتى إظهار الجرس الصوتى الذى يبدو فيما يمكن أن يكون قريبا من التجانس الصوتى كما يظهر فى قصيدته « زبرجدة من أجل بلقيس » يخاطب فيها زوجها الشاعر نزار قبانى : «فيا أيها الصَّبّ ركب تفاصيلك الآن فى صورة **القرح الشرح** الشعر صحّ العمود له » وقوله « يا أيها الصبّ صوّب وسائلك الآن **للهدفِ اعترفِ** الوقت حان . . » وقوله « يا أيها الصبّ عادت لآلئك الآن **للصّدفِ الصرفِ** الحزنُ قرّ

القرار به » وأيضـا «لعد يتساءلك الآن **للخزف الآن لا تخف** الشعر يحميك » وكذلك « فيا أيها العصبُ رتبْ تفاعيلك الآن فى صيغة **النزع استرح** الشعر سوف يصحّ العمود له».

ومنها اهتمـامه الشديد بالتقفيـة الداخلية فى الأبيات الطويلة ، وهى ظاهرة صوتية تجذب انتباه القارئ وتلفته إلى التوقف عند دلالة هـذه الكلمات ، فضلا عن أنها تكسب القصيدة إحساسـا توقيعيا متميزا ، وهى ظاهرة تشيع فى شعر حسن طلب . وسوف أكتفى بالتمثيل لهذه الظاهرة الصوتية بقصيدة « زبرجدة إلى أمل دنقل » التى يقول فيها :

١ - قال فِضْ قال فاضْ .

٢ - وجرى السيل بالويل حتى إذا طمر البـرلمانَ وأغرق دار الحكومة واللافتات الطوال العراضْ .

٣ - قال غِضْ قال غاضْ .

٤ - ونهى النيلُ - قيلَ - عـن المنكر احتدَّ وهو يشير عليه بهـدم السدود وردم الحدود وريّ الحياضْ .

٥ - قلت من ذلك العارف الفذّ هذا الذى يتألم والناس تلتـذّ قيل امرؤٌ يتنبأ باسم الأجنّة قبل المخاضْ .   (ص ٣٢ ، ٣٣)

فهـذه خمسـة أبيات قافيتها متفقـة فى الضاد المردفـة بالألف « فاضْ - العراضْ - غاضْ - الحيـاضْ - المخاضْ » وهى قافية شـديدة الجذب للانتباه ، ومع ذلك لم يكتف بهـذا الصّوت الواضح الجهير فـجعل فى كل بيت بعض التماثلات الصـوتية التى تكون واضحة فى القـراءة . فى البيت الأول « قال فِضْ قَال فاضْ » ويماثله صوتيا وتركيبـيا البيت الثالث « قال غِضْ قال غاضْ » ، وفى

البيت الثانى نجد المزاوجة الصوتية « السيل بالويل » وكذلك فى البيت الرابع «ونهى النيل قيلٌ» ، كما نجد التقفية الداخلية « الفذّ . . . تلتذّ » و« هدم السدود وردم الحدود » .

ومنها اهتمامه الشديد بالقافية فى أواخر أبيات القصيدة ، وكل قصيدة من شعره كلّه تعدّ مثالا واضحا لهذه الظاهرة إلا بعض القصائد القليلة ، بل إنه يبالغ أحيانا فيختار قوافى يندر استخدامها ويجريها سهلة سلسة ، وقد يبالغ أكثر فيلتزم بما لا يلزم فى القافية كما فى قصيدة « الجيم تجتج » فى مجموعة « آية جيم ». وهذا كله يؤكد الولوع بالشعر ، والتدلّه بأدواته ، والإعجاب الشديد بوسائل إبداعه .

هذا الاهتمام الصوتى الكاشف عن عشق الشعر والتمكن من إبداعه هو السياق الإبداعى الذى جاءت من خلاله مكملةً له « آية جيم » ، فهذا كله كان ظاهرة تحوّم فى جوه الشعرى وتحاول أن تقع على شىء محدّد ، وهى ظاهرة عامة كانت تتجه إلى التخصيص وتحاول التجلّى فى هيئة مستقلة ، ولذلك لا نعجب إذْ نجده يقول فى «زمان الزبرجد ص ٥٤» : « أريد أن أكتب شعراً تستطيع العين أن تسمعه وأن ترى جماله الأذن » .

وإذا كان « الزبرجد » عند حسن طلب هو « الشعر » – كما تؤكد ذلك مجموعة « زمان الزبرجد » – ؛ فإن « الزبرجدة » هى « القصيدة » . وهو يخص نفسه بزبرجدة مخصوصة تقف ضدّ الزبرجدات التى تطأطئ هاماتها وتغضى على الضيم (ص ٦٦ ، ٦٧ من زمان الزبرجد) ، فإنها :

زَبَرْجَدَةٌ باتساعِ المكَانْ
وبِقَدْرِ النّهاياتِ والمَدّ والمُنْحَنَى
زَبَرْجَدَةٌ لى أنا

زبرجدةٌ لى وأخرى لكُمْ

زبرجدةٌ يستَضِيءُ بها لَيْلُكُمْ

لنكتبَ بالدمِ سِينَ السنّا

فى الفَضَاءِ الذى بيْنَنَا

إنه يَنْشُدُ هذه الزبرجدة الخاصة التى يحدد ملامـحها فى قصيدة « زبرجدتى القادمة » وهى آخـر قصيدة فى مجـموعة « زمان الزبرجد » وهى تبـشر بآية جيم وتعـد إرهاصـا بهـا ؛ إذ تبـدأ « جـيم » « الزبـرجـدة » فى الانـفـصـال والاستقلال والتجريد :

لا فالزّبرجدُ **جِيمُهُ الجِيْماءُ** أخلدُ جوهراً مما أظُنُّ وأمْجَدُ

وبهذا المنطق الشـعرى الخاص نستطيع أن نقول إن « جيم الزبرجد » هى «قصيدة القصائد» التى تخرج عن النسق المألوف :

جيمُ زَبَرْجَدَةٍ تَتَخَلَّقُ عندَ بُزُوغِ الغَسَقِ

ستشتعلُ

وتَخْرُجُ عن هذا النَّسَقِ

زَبَرْجَدَةٌ ستُطَهِّرُنِى **بالجيم**

وتُحْيِى رَمَقِى

ثم ستَحْمِلُنِى نحوَ ضَمِيرِ الجَمْعِ

فَينصاعُ ضَمِيرُ المُتَكلِّمِ للنّوعِ

يقولُ انْطَلِقِى

وأذِيبِينِى فى كُرَةِ اللَّهَبِ القُدْسِىِّ

لأحْتَرِقَ وتَحْتَرِقِى

هذه هى « الجيم » التى ينشـدها حسن طلب ، إنها جيم التطهيـر والإحياء

ووصل المتكلم بالجمع وتذويب الفرد فى النوع من خلال التفرد الفنى والذوبان فى كرة لهبه المقدس ، والاحتراق من أجل المجموع ، فهو يحترق بلهب الشعر ليضيء للآخرين جميعاً .

- ٣ -

يصل الجنون بالشعر وعشق أدواته والاحتراق بلهبه القدسى إلى مداه ويبلغ غايته فى « آية جيم » فتتجرد « الجيم » علامة أو آية على هذا الاحتراق المنشود، ويجسم حسن طلب عددا كبيرا من الدلالات فى حرف الجيم بحيث نراه «زبرجدته القادمة» ، وأسارع إلى القول بأن استخدام كلمة « آية » هنا ينبغى أن يفهم من خلال السياق النصىّ الخاصّ ، ولا يصحّ فى فقه النصوص أن نقحم دلالة مكتسبة من مجال على سياق خاص ، وإن كانت ظلال الدلالة المكتسبة للكلمة تلقى بظلها أحيانا فى السياق الجديد وتكون مستوحاة بما يفيد فى السياق الخاص ، والكلمات فى الشعر حساسة ومشحونة ومكثفة وذات أبعاد ، وينبغى الا نقسرها أو نقصرها على بعد واحد من أبعاد دلالتها وكلمة « آية » من الكلمات ذات الدلالات الكثيرة ،فالآية : العلامة ، وآية الرجل شخصه ، والآية العبرة ، والآية الأثر ، ولكنها غلب عليها معنى الآية من التنزيل، وعن آيات القرآن العزيز قال أبو بكر : سميت الآية من القرآن آية لأنها علامة لانقطاع كلام من كلام. ويقال سميت الآية آية لأنها جماعة من حروف القرآن ، وآيات الله عجائبه . وقال ابن حمزة : الآية من القرآن كأنها العلامة التى يفضى منها إلى غيرها كأعلام الطريق المنصوبة للهداية ، ولم يكن القدماء يتحرجون من استخدام الآية بمعناها اللغوى فى مواضع كثيرة ، حتى القرآن الكريم نفسه استخدم كلمة آية بمعان مختلفة . إن ألفاظ اللغة ملك للجميع ، وأبناء اللغة المبدعون هم الذين يحركون هذه الدلالات ، ولولا الثراء الذى يضيفه المبدعون ويضفونه على الاستعمالات اللغوية لجمدت اللغة . والمهم هنا أن ننظر إلى « آية جيم » فى إطارها السياقى

الخاص حيث يجعلها حسن طلب نظرية خاصة « تجسم التجريد حين تجرد التجسيم » وهو فى هذه المجموعة يتهدّى القرآن الكريم كما فعل قبله شعراء كثيرون ، والقرآن الكريم مكون أساسيّ من مكونات الثقافة الإسلامية ورافد ثرّ من روافد تكوين الفكر والوجدان ولا يستطيع مبدع أن يفلت من تأثيره ، بل إن اللفظة القرآنية تدل على نفسها بوضوح حيثما توجد مع أن القرآن الكريم نفسه نزل بلسان عربى مبين . غير أن تهدّى حسن طلب للقرآن الكريم فى هذه المجموعة جاء تهديا عكسيا ، ولعل هذا مقصود للمخالفة حتى لا يؤدّى إلى لبس فى مقصده أو سوء ظن به ، فسمّى هذه المجموعة « آية جيم » وبدلا من أن تحتوى السورة على عدد من الآيات قسمت « الآية » إلى عدد من السور ، والسورة هنا هى القصيدة بعد أن كانت « زبرجدة » فى مجموعة « زمان الزبرجد» « ألا إن القصيدة سورة مأسورة فى صورة محصورة لابد من تحميلها أو من تحملها » (ص ٧٩ من آية جيم) .

وتفتتح هذه القصائد أو « السور » بالاستعاذة الخاصة بها ، وهى « أعوذ بالشعب من السلطان الغشيم باسم الجيم » وهى نفسها افتتاحية السورة الخامسة «الجيم تجرح » .

إن الجيم هنا هى الشعر الذى يحترق بلهبه من أجل أن يتصل بالشعب والجمهور ، واتصاله بالجمهور هو الذى يحميه من أى سلطة غاشمة .

وعلى مستوى التركيب يتضح هنا استغلال التركيب الدينى والتحاور معه وهو « أعوذ بالله من الشيطان الرجيم » وهذا الاستخدام التحاورى مع الاستعاذة يذكر بقصيدة « صلاة » لأمل دنقل فى مجموعته « العهد الآتى » إذ تفتتح القصيدة بجملة تتحاور مع جملة دينية معروفة هى « أبانا الذى فى السماء » فتحورها القصيدة وتجعلها :

أبانا الذى فى المَبَاحِثِ باقٍ لك الجبروتُ

وباقٍ لنا الملكوتُ

وباقٍ لمن تَحْرُسُ الرهبوتُ

فضلا عن اسم المجموعة « العهد الآتى » واسم القصيدة « صلاة » وهذا فقط مثال لهذا النوع من محاورة الشعراء للنصوص الدينية، والتناصّ معها .

لا يستطيع قارئ افتتاحية حسن طلب « أعوذ بالشعب من السلطان الغشيم باسم الجيم » أن يبتعد عن الاستعاذة الدينية - وهذا مقصود من الشاعر بالطبع - ولكنه يفاجأ باستبدال بعض المفردات المكونة للاستعاذة الدينية ويرى أن هذا الاستبدال يستحدث دلالة جديدة ، ولا يلبث القارئ أن يدرك أن « السلطان الغشيم » هو « الشيطان الرجيم » ويدرك أن الاحتماء من هذا السلطان الغشيم لا يكون إلا بالشعب الذى يتصل معه بالشعر أو « الجيم » . والتعوذ بالشعب هنا دعوة له أن يكون مؤهلا للحماية من السلطان الجائر أو الحاكم الظالم الذى يجور ويظلم بجهالة وغباء لأنه « غشيم » والصفة « الغشيم » هنا لا يمكن تجريدها من دلالتها « الشعبية » التى اكتسبتها فى الاستعمال المعاصر .

يتجلى التشكيل اللغوى القائم على استغلال التجانس الصوتى إلى أبعد مدى فى هذه المجموعة ، وقد رأينا كيف كانت بوادره مبثوثة فى المجموعات السابقة ، ويصبح هذا التجانس الصوتى ملمحا أسلوبيا خاصا عند حسن طلب ، ومن خلال هذا التشكيل اللغوى الخاص تتقدم المرسلة الشعرية التى تريد آية جيم إبلاغها وإن عمدت أحيانا إلى التخفى فيما يشبه « هلوسة » الصوفى الذى لديه كشف صوفى حقيقى يحاول أن يخفيه فى كلمات تبدو غير معقولة حتى لا ينكشف سره . وهنا نجد « الحدس الشعرى » مُقابِلاً بالكشف الصوفى ، والتشكيل اللغوى الخاص قد يكون فى بعض الأحيان أشبه بالهلوسة الصوفية .

إن آية جيم اتخذت من الجيم مِجنًا أو درعًا ، ومن الجنون حقًا مشروعًا :

لجيم من الدجْنِ أن ترْجحنّ

ولى أنْ أجرّدَ شجْوى

ولى أنْ أجَنّ

وأجْلُوَ هذا المِجَنّ   (ص ٤٣)

وما يبدو على أنه « جنون لغوى » يعتـد وسيلة لجلاء هذا المجنّ الواقى ، وهو جنون يستل سيف الشجو لمـحاربة الدّجن القاتم . ويمكن اقتناص عدد من الإشارات التى تتلفّف فى أردية قـد تكون كثيفة من السرف اللغوىّ الذى يُستغل بحذق للتمويه على المرسَلة الشعرية :

جِيمَاتُكُمْ مَنْجَاتُكُمْ

فَتَجَهَّزُوا لِنَجَاتِكُمْ

مِنْ جَائِحَاتِ جُنَاتِكُمْ   (ص ٢٧)

وتكون « الجيم » نافذة تطل منها فى الديجور على تلك الجنادب والجرذان التى أخرجها الفجور من الجحور إلى الحجور :

جيمٌ من الديجُور

جيمُ الجَنَادِبِ فى الجوَانِبِ ثمّ

والجُرْذَانُ أخْرَجَها الفُجُورُ

من الجُحُورِ إلى الحُجور

فجَسَتْ نَوَاجِذُها على جَذّ الجُذُور . (ص ٣٢)

وتقدم لنا آية جيم السخرية من العجز بمقارنته بالجهل والبغاء معًا :

لا جُرْمَ فى تلكَ العُجَالَةْ

من جَعْلِ جيم العَجْزِ جَاحِظَةْ

كجيم الفَزَعِ أو جيم الجَهَالَةْ (ص ٣٣)

ويتسع مدلـول الجيم ويتضخم فيـصبح الحركةَ الدائبـةَ التى تحرك السكون وتؤرجح النائمين وتهـزهم لكى ينهضوا من رقـادهم ، وتجهز الجيـوش ، وتقيم المجازر والمآتم معًا حتى تزعج أرواح الماضين من الجدود :

الجيمُ أرجحةُ الهُجُودْ

الجيمُ تجهيزُ الجَحَافِلِ والجُيُوشِ

الجيمُ مَجْزَرةُ الجُنُودْ

وجنازةٌ خَرَجَتْ إلى الجَدَثِ الجَديدِ

فأزعجت جُثَثَ الجُدُودْ (ص ٨٠)

وتتحول الجيم أيضا إلى صوت الجماهير التى تنشد الحرية ، وترق وتشف فتصبح وجدان المجتمع الباحث عن الحياة الكريمة الخالية من بواعث الجبن ودواعى الخنوع:

الجيمُ حنجرةُ الجَمَاهيرِ التى خَرَجَتْ

لإجلاءِ الدَّيَاجيرِ التى هَجَمتْ

وَوِجْدَانُ الجَمَاعةِ عِنْدَ رُجْحَانِ المَجَاعةِ

أينَ جيمُ الجُبْنِ من جيمِ الشَّجَاعَةْ (ص ٤٠ ، ٤١)

ويعلو هذا الصوت فيصير ثورة جامحة تضرب فى كل ناحية من نواحى الفساد من أجل حياة نقية طاهرة :

الجيمُ جَمْرٌ اجٌ فى كُلِّ اتّجَاهْ

والجيمُ جهْجهةٌ موجَّهةٌ إلى جِهَةٍ
وفجرٌ قدْ تبلَّجَ عنْ دُجَاهُ . (ص ٧٥)

وبذلك تصير « الجيم جاذبة الجماعة تحنو جذوة من تهدّج أو هجس فالجيم معجزة النجاة من الدنسْ » (ص ٨٧ ، ٨٨) وغايتها النهاية هى «جَبْرُ اجتناب الجبْر » (ص ١٩) أى ضرورة الحرية .

وكما تكون « الجيم » قناعًا للدعوة إلى التطهير والتطهر والثورة على الفساد والخنوع ، وتكون صوتا قويا لإيقاظ الهجود تراها فى المجموعة نفسها أداة مستغلة من قبل الفاسدين الذين يسممون الحياة برجسهم ولزوجتهم وقتامتهم :

الرِجْسُ جَاءَ بجيمِهِ اللّزِجَهْ
لِيُجرِّبَ الإِدْلاجَ فى أوْداجِكُمْ
ويجوسَ فى أحْرَاجِكُمْ
بالأرْجُلِ اللّزِجَهْ
فتجنَّبُوهُ وواجِهُوا عوَجَهْ
وتجلَّدُوا وتَشَجَّعُوا
وتجشَّمُوهُ وواجِهُوه
لا ترْجِعُوا دَرَجَهْ (ص ٤٥)

هذه هى الرسالة الشعرية التى حاولت آية جيم الإيحاء بها ، لفتها – كما أشرت – فى أردية كثيفة من التشكيل اللغوى الذى اتخذ من « الجيم » درعًا ومجنًا حين جردها من كونها حرفا من حروف المعجم ليجسّم به عددًا من الدلالات المختلفة . وقد سلك هذا التشكيل اللغوى سبلا عدّة من أجل إبلاغ هذه الرسالة ولا أقول من أجل إخفائها . فهو سلوك يوضح حين يخفى ، أو

يخفى حين يوضح ، وهذا أشبه - كما قلت آنفا - بفعل « الدرويش » الذى يتمتع بكشف صوفى عالٍ ، فإذا أراد أن يُبلغ رسالة خطيرة من كشفه الصوفى فإنه لا يلجأ إلى المباشرة بل يحيطها بكلام مغمغم غير واضح فى كثير من الأحيان ، فينسبه بعض من يسمعونه إلى التخليط والجنون ، وهو فى حقيقة الأمر جنون مقصود متعمّد ، وقد تلحظ أن هذا « الدرويش » لا يلجأ إلى التعمية إلاّ إذا تأكد من أن خاصة متلقيه قد تنبهوا لرسالته . ورسالة الشعر رسالة للخاصة الذين يحبون الشعر ويتجاوبون معه ويدركون إشاراته ورموزه . ومع هذا التشعيث الذى فعلته « آية جيم » برسالتها نجدها ركزت هذه الرسالة فى القصيدة الثالثة « الجيم تجنح» كما سوف نرى فيما بعد .

- ٤ -

تتكون آية جيم من خمس « سور = قصائد » ، هى « الجيم ترجح » و«الجيم تنجح» و « الجيم تجنح » و « الجيم تجمح » و « الجيم تجرح » . وصوت الجيم - كما هو ملحوظ - موجود فى كل فعل أخبر به عن « الجيم » . وواضح أيضًا أن صوت « الحاء » - وهى جارة الجيم فى الترتيب الألفبائى وتاليتها - موجود فى كل فعل من هذه الأفعال . وواضح كذلك استعمال أسلوب الـ Anagrame أى تقليب أصوات الكلمة كلّيا أو جزئيا لتمنح دلالة مشتركة ، وهذا ما سماه ابن جنى فى كتابه الخصائص « الاشتقاق الأكبر » . ويظهر هذا فى تبادل حرفين من الجذر اللغوى دون الحرف الأخير وهو الحاء ، وهما الجيم والراء فى « ترجح وتجرح » والجيم والنون فى « تنجح وتجنح» . وتبادل الجيم والراء موقعيهما فى « ترجح وتجرح » يقيم علاقة بين الرجاحة أو الرجحان ، والجرح أو الجراحة ، وقد وقع الفعلان ترجح وتجرح طرفين لما عداهما ، فالقصيدة الأولى هى « الجيم ترجح » والأخيرة هى « الجيم تجرح » ، فهو رجحان مفض إلى الجرح ، وهو - إذن - رجحان جارح . وتبادل الجيم والنون فى « تنجح

وتجنح » يجعل النجاح والجنوح متبادلين فى علاقة حميمة ، فالنجاح جنوح ، وقد يكون الجنوح نجاحًا . أما القصيدة الرابعة « الجيم تجمح» فليس فى المجموعة ما يتبادل معها فهى جامحة حتى عن هذا النوع من التبادل ولذلك فهى مجحفة :

فالجيمُ مُعْجِبَةٌ إذا نَجَحَتْ
ومُرجِفَةٌ إذا رَجَحَتْ
ومُجْحِمَةٌ إذا جَنَحتْ
ومُجْحِفَةٌ إذا جمَحَتْ
ومُجْرِمَةٌ إذا جَرَحَتْ (ص ٩٦)

وإذا كان تبادل الأصوات فى الجذر الواحد واضحا فى أسماء القصائد ، فإنه أكثر وضوحا فى نسيج هذه القصائد ، إذْ يشكّل تجانسا صوتيا من نوع خاص يعد ملمحًا أسلوبيا مميزاً لهذه المجموعة التى « منهجُها الجزالةُ والجناسُ مجالُها » (ص ٩٧) وتتولد عن هذا التجنيس أحيانا سلسلةٌ من المركبّات الإضافية يتحول فيها المضاف إليه إلى مضاف فى الحلقة التالية من السلسلة ، ويكون الحرف الثالث من الجذر اللغوى للكلمات واحدًا ، وتكون الجيم - بالطبع - أحد الحرفين الآخرين ، من ذلك هذه السلسلة المضفورة : « الجيم جسم الجذر ، جذر الجهر ، جهر الهجر ، هجر الجزر ، جزر الزجر ، زجر السجر ، سجر الجور ، جور الجبر أى جبر اجتناب الجبر لا تجدى مساجلة جوار سجالها » (ص ١٨ ، ١٩) وهنا نجد المتضايفين أحيانا من جذر واحد مثل « جهر الهجر » و«جزر الزجر » . وقد بدأت هذه السلسلة بالجيم وهى الجيم الموجودة فى كل جذر من جذور الكلمات المتضايفة وتدرجت بحيث يظن القارئ أن هذا لعب بالألفاظ حتى انتهت إلى « جبر اجتناب الجبر » أى ضرورة الابتعاد عن القهر والإجبار التمسك بالحرية والاختيار .

وقد يكون التسلسل الإضافي على الصورة السالفة أي جعل المضاف إليه مضافا في الحلقة التالية من السلسلة ، ولكن مع عدم تبادل الأصوات في الجذر الواحد مع الاكتفاء بوجود حرف موحّد في نهاية كل كلمة ووجود الجيم في أولها أو وسطها ، وإذن يكون في كل كلمة من السلسلة « الإضافية » حرفان مكرران ، من ذلك «الجيم والعين » كما في السلسلة التالية « لأن الجيم جيم الجذْع ، جذْع الجذْع ، جذْع الفجْع ، فجع الجمْع ، جمع النّجع ، نجع الهجْع ، هجع الرّجْع ، رَجْع السجْع ، منهجها الجزالة والجناس مجالها » (ص ٩٧) وهذا التسلسل الإضافي يقترن به تسلسل دلالي مدهش ينطلق من الجيم الموجودة في كل هذه المفردات ويشوش عليه بالعبارة الأخيرة « منهجها الجزالة والجناس مجالها » لكن التأمل في هذه المتواليات ينبغي أن يوقفنا على « فجع الجمع » أي إثارة هذه الجموع وإيقاظها وتوحيدها « جمع النجع » وحثها على ترك الهجوع «نجع الهجع» وترك الرجوع للخلف والعمل على الانطلاق الذي يُنشد نشيدًا موحدًا : «رجع السجع» .

وكما يتم التبادل الصوتي بين حروف الجذر الواحد يتم كذلك بين المفردات في التركيب مع التبادل الصوتي في حروف كلمات التركيب في الوقت نفسه :

إنَّ جُلَّ الجيمِ يُوجَدُ في البَياضِ الجَمّ

أَبْيَضُ ما تَجيءُ الجيمُ إنْ جَهَرَتْ

وأَجْهَرُ ما تَجيءُ الجيمُ إنْ رَهَجَتْ

وأَرْهَجُ ما تجيءُ الجيمُ إنْ هَجَرَتْ

وقد تستخدم البنية التركيبية الواحدة من غير تبادل في كلماتها مع الاكتفاء بالتبادل الصوتي في القافية مثل « فالجيم معجبة إذا تجحتْ » ويعطف عليها أربع جمل على نمطها « فالجيم (مُفْعلةٌ) إذا (فعلتْ) » (ص ٩٦).

لقد اتخذت هذه المجموعة الشعرية وسائل حداثية في الخطاب الشعرى ، وهى جميعا باستثناء قصيدة واحدة هى « الجيم تجنح » تتحدث عن الجيم متخذة منها قناعًا يتلون بتلوّن الخطاب الشعرى ، وتجادل من أجلها ، وتجعلها كل شيء، حتى إنها قد تنتقل من الشيء إلى ضده أو نقيضه . وهذه رؤية شعرية خاصة جدا. إنّ حسن طلب جعل الجيم رمزًا لكل شيء إيجابى أو سلبى وبذلك لم يمكن التركيز العميق على دلالة بعينها . وقد ظل يتسع مدلول هذا الرمز « الجيم » حتى كاد يفقد حدوده فتسرب من ثغراته الواسعة كل مدلول واضح الأبعاد ، وصار اقتناص دلالة محددة لهذا الرمز أمرًا صعبًا ، ولعل هذا مقصود من قبل الشاعر - كما أشرت - وأبادر إلى القول بأن القصيدة الجيدة لا يصح أن تعطى مدلولاً محدّدا ، بل إنها قد تعطى كل قارئ مدلولاً خاصا به يتوقف على طريقة « قراءتها » ، ولكن ينبغى أن يكون المتلقى دائما « حاضرًا » بالفعل أو بالقوة لأنه هو الذى يتلقى رسالة المبدع ويتمثلها ويفسرها وفى سبيل هذا التمثل أو التفسير يضعها أو يستحضرها داخل أطر النظام التى تتيحها الثقافة ، وهذا يتم عادة - كما يقول جوناثان كولر - بالحديث عن هذا الشيء بلون من ألوان الخطاب تقبله تلك الثقافة بوصفه خطابا طبيعيا ، ويشرح رامان سلدن هذه المقولة فيقول : « ولا يتوقف إبداع البشر فى إيجاد طرائق لإضفاء معنى على أكثر ألوان الخطاب أو الكتابة عشوائية أو فوضوية فنحن لا نقبل أن يظل « النص » غريبا عنا أو نائيًا عن أطرنا المرجعية ، ونلحّ على تطبيع naturalising هذا النص ومحو تصيّته ، وإذا واجهنا صفحةً مليئة بصور أدبية واضحة العشوائية فإننا نؤثر القيام بتطبيع هذه الصور فنعزوها إلى عقل مضطرب أو ننظر إليها على أنها تعبير عن عالم مختل النظام بدل أن نتقبل اختلال نظامها على أنه أمر غريب يتأبى على التفسير » (النظرية الأدبية المعاصرة ٣٣) والشاعر يريد أن يكسب المتلقى لصفه لكى يقتنع بفحوى رسالته ، ولذلك يضع - أو ينبغى أن يفعل ذلك - نصب عينيه

حين يكتب قصيدته هذا المتلقى فيمحو ويثبت - حتى يتحقق له تكييف خطابه الشعرى مع المتلقين ، ومعنى هذا أن الشاعر « ليس سيدا مطلق السيادة يملى على المتلقى المغلوب على أمره ما يشاء ، ولكنه فى الوقت نفسه ليس منفذا لطلبات الجمهور ومستحسنا لتصفيقاته فيطربه بما يشاء ، وإنما هناك تزامن وتناغم بين عملية الخلق الشعرى والهيئة المتلقية المنتظرة » (دينامية النص ٦٧) وهذه المعادلة الدقيقة بين الشاعر المبدع وجمهوره المتربص المعجب هى المسئولة عن نجاح الشاعر أو إخفاقه . ولا نستطيع أن نقول إن حسن طلب مخفق فى هذه المجموعة الشعرية ، بل أكاد أقول إنّ لديه ما أسميه بالفائض الشعرى ، وهو أشبه بفائض الطاقة الكهربائية الزائدة عن حاجة جهاز كهربائى كبير ولذلك يُلجأ إلى تفريغ هذه الطاقة الزائدة من خلال « سلك أرضى » . فى مجموعة آية جيم شىء كثير من فائض الطاقة الشعرية قد يصل أحيانًا إلى ما يشبه « الهذيان » ، وعند هذه النقطة يكاد يفقد اتصاله بالمتلقى العادى مثل قوله :

كُلّ الجَيُّوم تَجَيَّمَتْ

فَتَجَيَّمُوا كَتَجَيّمِى

فَتَجَيُّم المُتَجَيّمِين

تَجَيّمٌ مُتَجَيّمُ

فمهما حاول المتلقى أن يتألف مع هذا الارتجال اللغوى أو يقربه من أطره المرجعية فإنه يجد صعوبة كبيرة تحول دون ذلك فيلجأ فى النهاية إلى أن يعزوه إلى خلل - ربما - فى أدوات الإبلاغ ، وهذا المسلك - على كل حال - أحد الوسائل التعبيرية التى سلكتها هذه المجموعة ، وقد لا يجد تعاطفا حميمًا من كثير من المتلقين .

القصيدة الأولى من مجموعة « آية جيم » وهى « الجيم ترجع » لم تكد

تخلو كلمة فيها من حرف الجيم ، ولذلك تكررت الجيم ثلاثمائة واثنتى عشرة مرة ، ولم أعد فى هذا الإحصاء الجيم الثانية من الجيمات المضعّفة إذ عددت كلا منها جيما واحدة . وتجد الجيم فى هذه القصيدة « جرأة من عجز » و«تحجر من تجبّر» فى الوقت نفسه . وكما نجدها « تجربة التجاوز والتجدد » نرى بعضها « جعجعةً مرجّعة » وتشير هذه القصيدة فى نهايتها إلى القصيدة المتقابلة معها وهى « الجيم تجرح » فتقول « الجيم جارحةٌ كأن الجمر فى أرجالها » .

أمّا القصيدة الثالثة فهى محاجة نثرية طويلة عن الجيم تخللتها ثمانى عشرة مقطوعة شعرية منها اثنتان من « شعر البيت » أولاهما :

جيمٌ من الوَجْدِ أوْ جيمٌ مِنَ الأَرَجِ　　　تَرَجْرَجَتْ بينَ جيمِ المَوْجِ واللُّجَجِ
وجَرْجَرَتْنِى إلى جيمٍ مُدَجَّجةٍ　　　وجَرَّعَتْنِى أُجَاجَ الجيمِ فى الشَّجَجِ
فَأَجَّجَتْ بينَ جَنْبَىَّ الجَوَى وَجَرَتْ　　　عَلَى جَنَانِى بِسَجْسَاجٍ من الوَهَجِ

والأخرى يقول فيها :

شَآبِيبُ عَيْنَيْكِ مِنْ هَاجَهَا　　　كَأنَّ من الوَبْلِ أَفْوَاجَهَا
أَمِنْ رَسْمِ دارٍ ومِنْ مَنْزِلٍ　　　وَعِيسٍ تَذَكَّرْتُ أَحْدَاجَهَا

ومن الملاحظ أنهما جيميتا القافية ، وأنهما تمتلئان بحرف الجيم شأن كل مقطوعة شعرية أخرى ' إذ لم تخل كلمة فيها من حرف الجيم سوى الأدوات والضمائر .

القصيدة الرابعة « الجيم تجمع » موجهة إلى « القصيدة » نفسها ، فهى تتخذ القصيدة موضوعا ، وتقارن فى محاجة شعرية بين القصيدة الزائفة والقصيدة الحقيقية ، وهى تسعة مقاطع كل مقطع مكون من جزأين ، الجزء الأول فى كل مقطع يبدأ بكلمة « أجلْ » التى يراد بها إثبات الدعوى الخاصة بتصور «القصيدة» كما ينبغى أن تكون ، ويتوسط هذه المقاطع المقطعُ الذى يبدأ هكذا :

أجلْ لابدَّ من جيمٍ لتركُضَ خَلْفَ قَسْطَلِها
خيولُ الأحْرُفِ الأُخرى

فهو يدعو إلى قصيدة تقود كل القصائد . هذه القصيدة القائدة الرائدة تكون « آية عظمى تعيد إلى الحياة الشعر » وتكون متجاوبة مع الواقع ، وكاشفة عن زيفه وفوضاه ودجله وجهله . والجزء الثانى من كل مقطع - ماعدا المقطع الأخير الذى ليس له جزء ثان - يبدأ بالجيم ويتحدث عنها ، فتصير « الجيم » رجعًا متكررا مع كل مطلع من مطالع هذه المقاطع ، فيؤكد أن « الجيم » هى الآية المرتقبة بكل ما تشحن به « الجيم » من دلالات خاصة . ومعظم مفردات هذه القصيدة تكون الجيم أحد حروفها . ولاشك أن استخدام الجيم بهذا الأسلوب يكشف عن قدرة عظيمة لدى الشاعر ، وهو لا يبالى أن يؤدى به هذا «التجييم» إلى ارتجال ألفاظ جيمية غير معروفة لخاصة المثقفين بله جمهرتهم.

أما « السورة » الخامسة « الجيم تجرح» فقد حاور فيها حسن طلب النص القرآنى بانتهاج صياغة مقلدة بحيث تذكّر به كأن يستخدم نمطاً تركيبيًا معيّنا ، أو طريقة فى الوقف مشابهة . وثمة دراسات حديثة ترى أن أىّ نص قصيدة أو غيرها عبارةٌ عن تقليب نموذج لغوى فى صور مختلفة ، وقد يكون هذا النموذج اللغوى جملة أو كلمة مذكورة أو مضمرة ، وهو ما يطلق عليه «التناص».

والحوار مع النص القرآنى فى هذه «القصيدة» - إذا جاز تسميتها قصيدة - يختلف عن المحاولات المعروفة فى الشعر العربى تلك التى كانت تتمثل فى الاقتباس منه أو الإشارة إلى بعض المعانى فيه ، ولم تكن تحاوره بتقليد أسلوبه إلا ما كان يفتعله مدّعو النبوّة . أما هذه المحاولة فقد حاولت تقليد الأسلوب القرآنى بفواصله وتراكيب جمله القصيرة فضلا عن تسمية القصيدة «سورة» . وقد تخلت هذه «القصيدة» فى قسمها الأول عن الوزن الشعرى تماما ، ولعل ذلك

محاولة للاقتراب من النمط الأسلوبي للقرآن الكريم . ويستطيع من له دربة بأسلوب القرآن أن يرد كل جملة في هذا الجزء إلى النظير الذي يحاوره من القرآن، فمثلا « قل يا أيها المجرمون» تحاكي ﴿قل يا أيها الكافرون﴾ و «فإذا مزجنا الأجيام مزجا» تحاكي ﴿إذا رُجّت الأرض رجا﴾ وهكذا . وعلى المستوى الأول ليست هذه القصيدة ذات عطاء كبير، كما أنها على المستوى التركيبي - وهو الجانب الأهم في الشعر - ليست مقنعة ، وذلك لأن القارئ لا يستطيع أن يتعاطف معها بسهولة .

- ٥ -

قصيدة «الجيم تجنح» هي القصيدة التي خلت من الحديث عن «الجيم» إلا عنوانها فحسب . وهي القصيدة التي أشارت لها القصيدة السابقة عليها وهي «الجيم تجنح» ، إذ هيأت لها في آخرها ، حيث تقول «ولأنى أيضا لا جمهور لي ، فلن أرضى بأقلّ من أنْ أُظِلّ بعباءتي أربعين شاعراً ، لكل شاعر منهم أربعون مريداً ، لكل مريد منهم راية وجماعة ، فيجتمع لي بذلك ملأ عظيم أقرأ عليهم قصة طريقة جيمية القافية أوجزها لكم هنا في كلمة بعنوان «الجيم تجنح» (ص ٥٦) وهذا أشبه بتنظيم الصوفية بفرقها وخرقها وراياتها . ألم أقل من قبل إن عمل حسن طلب في هذه المجموعة أشبه بفعل الدرويش الصوفي ذي الكشف الكبير! فهو يريد أن يحشد هذه الجموع ليقرأ عليهم هذه القصة الطريفة المسماة «الجيم تجنح» . وقد أشار إلى هذه القصيدة إشارة أخرى في القصيدة السابقة عليها بقوله :

لجيم مَنَ الدَّجْنِ أنْ تَرْجَحِنّ
ولي أنْ أجَرِّدَ شَجْوى
وأجْنَحَ بالجيم
لي أنْ أُجَنّ

وَاجْلُوَ هذا المجَنّ (ص ٤٣)

فتجريد الشاعر والجنوح بالجيم وجلاء مجنها والجنون بها إنما يكون لمواجهة «الدّجن» القاتم . وليست الجيم هنا من حروف القافية – على ما هو معروف من علم القافية – ، ولكن القصيدة التزمت بها في أربعة وخمسين بيتا من أبياتها التي يبلغ عددها ستة وخمسين بيتا ، والبيتان الأخيران فقط ذوا قافية جيمية

وقلتُ : قَدْ رَجَعْتُ أدراجي

يا أيُّها الرّاجي

وبذلك تكون «الجيم» واردة في كل كلمة من كلمات القافية في هذه القصيدة فهي «جيمية القافية» من هذه الزاوية .

معمار قافية هذه القصيدة يقوم على صيغة «التثنية» فجاءت كلمة القافية اسمًا مثنى خمس عشرة مرة ، وفعلا متصلا بألف الاثنين عشرين مرة ، أي أن «المثنى» استولى على ٦٢,٥٪ من كلمات القافية ، فضلا عن المثنيات الأخرى في القصيدة . وأشرت هنا إلى القافية؛ لأن القافية تؤثر على بناء البيت كله ، ومن هنا نستطيع القول بأن معمار القصيدة بنى على «التثنية» من افتتاحيتها:

رَاجٍ رَجَانِي

وراحَ يَسْتَوْقِفُنِي كأنَّنِي سَمِعْتُهُ يَهْتِفُ بِي

كأنَّنِي سَمِعْتُهُ نَاجَانِي

وسوف يتكشف بعد إعادة قراءة القصيدة أن «الراجي» هو «المرجوّ» أي أن «الغائب» هو « المتكلم» المشطور إلى حاضر وغائب ، وهنا تفسح الأداة «كأن» المجال للتخيل . فليس «الراجي» سوى «المرجوّ» ، وهما معا صوت الشاعر، غير أنّ «الراجي» هو صوت الشاعر الداخلي أو ضميره الذي يرجوه ويستوقفه

(*) الأهرام ١٩٩١/٧/٣١ .

ويهتف دائما به ويناجيه أن ينزل إلى أرض الواقع . «الراجى» آملٌ لديه إحساس بالجدوى مع ملاحظته لكل ما يجرى من صنوف القهر ، و «المرجو» - مع أنه «متكلم» حاضر - يائس ، لا يبالى ، ويؤثر أن يظل فى عزلته فى المرتفع المتقطع القائم بين الشطوط والخلجان ظانا أن هذه العزلة سوف تنجيه . وفى نهاية القصيدة سوف يتحد «الغائب» و «المتكلم» ويلتقيان فى الموقف وتنجح مهمة «الضمير» فى التنبيه إلى «الحاضر» والتعاطف معه . ولكن بعد أن يطّلع «المتكلم» على أحوال الحاضر ويستبصرها يهتف مرة أخرى : «لقد رجعت أدراجى يا أيها الراجى» .

هذا الصوت المقسوم إلى صوتين متضادين انعكس على كل الأشياء من حوله فجعلها كلها «ثنائيات متضادة» ؛ ومن هنا نرى فى القصيدة هذه الثنائيات «الخيالان - الشخصان » و « الحزينان - المبتهجان» و« الإنس - والجان» و«الأمامان - الورايان» و «العاملان - العاطلان» و «العالمان - الجاهلان» و«العاقلان - الأهوجان» و «الجوهران - البهرجان» وأخيرا «الصاهلان - الشاحجان» . هذه الثنائيات المتضادة تشير إلى انقلاب الأوضاع وتبدل القيم ، فالعاطل هو الذى يسوس العامل ، والجاهل يسوس العالم والأهوج يسوس العاقل ، والبهرج يجبّ الجوهر ، والشاحج يقود الصاهل.

يكاد يقتصر دور الصوت الأول «الراجى» على استنزال الصوت الثانى «المتكلم» من عليائه وحثه على إنهاء عزلته ، ويستخدم فى ذلك أساليب متنوعة، فهو أحيانا يرجو «رجانى - راح يستوقفنى - يهتف باسمى - ناجانى» وقد يتحول الرجاء والمناجاة إلى صراخ وصياح «فصاح واستوقفنى». إن «المتكلم» هو اللسان المعبر ، ولذلك يرجوه «الراجى» ويصيح به أن يحدّث الجمهور عن الجناية التى ترتكب فى حقه بدلا من الكلام عن الخيال والأحبة الذين راحوا دون وداع . وقد أسند الفعل «قال» إلى هذا الراجى خمس مرات ، وعندما يكون مستعطفا

يتخصص اتجاه القول فتأتى «لى» بعد «قال» «وقال لى» . وعندما ينجح هذا «الراجى» فى استنزال المتكلم من عليائه وجره من عزلته بألوان شتى من الإغراء يختفى وتظهر أصوات أخرى تخاطب «المتكلم» وتحاوره ، هذه الأصوات اتخذت أقنعة متعددة فهناك قناع «واحد من الجمهور» وهناك قناع «الناقد اليسارى» وهناك قناع «المثقف» وهناك قناع هؤلاء جميعا وهو قناع «الحاضرين» حيث تختلط الأصوات فى استياء واحتجاج غاضب حين تكشف القصيدة أن الحوار لم يكن متبادلا بين «المتكلم» وهذه الأصوات المختلفة التى ليس كل منها قناعًا خاصا به ، إذ كان «المتكلم» يعمد دائما إلى الهروب بالحديث عن الاثنتين البيضاوين اللتين جاءه بهما «الراجى» لكى تتوجاه ، وظل مشغولا بجمالهما طوال حديث هذه الأصوات الأخرى معه ، حتى تختلط كل هذه الأصوات محتجة عليه:

فاستَاءَ مِنّى الحَاضِرون

أمْعَنَ الجُمهورُ فى استِهْجَانِى

لم يَبْقَ من مُسْتَمِعٍ إلا وقَدْ هاجمنى

لم يَبْقَ من شُوَيعرٍ إلا هَجَانى

وطَالَبَ الجميعُ باستِقَالتى

قامَ مُهَرْجَان .

فاستَلَبا عَرْشِى وريشتى وصَوْلَجَانى .

هل نقول إن هذا ضرب من الاحتجاج على هذا اللون من الشعر الذى لا يهتم بمشكلات الجماهير ويوغل فى الذاتية المفرطة ؟ وفى هذا أيضا تنبيه للشعراء أن يتوجهوا إلى ما يشغل هذه الجماهير ؟ غير أن الشاعر الحق هو الذى

يقود جماهيره وهو أقدر منهم على التنبؤ ورؤية الحاضر بعين بصيرة ترى من خلاله المستقبل.

ولذلك نرى أن «ضمير» الشاعر أو «الراجي» في هذه القصيدة يظهر مرة أخرى بعد أن انسحب وتوارى مؤقتا ليستحث «المتكلم – الشاعر» على البقاء بين جمهوره برغم استهجان هذا الجمهور له وهجومه عليه ، وقوله:

إنِّي من اللَّحظةِ عَائِدٌ إلى مَلاعبِ اللُّؤلُؤِ والمَرْجَانِ

ويحاول أن يستبقيه بين هؤلاء جميعا بمن فيهم الذين هاجموه واستهجنوه وهجوه وطالبوا باستقالته واستلبوا عرشه وريشته وصولجانه . وعندما يطمئن «الراجي» إلى معاينة «المتكلم» للواقع الذي أراد منه أن يعاينه ويعايشه يقول له في لهجة المعلِّم المرشد الذي يريد من تلميذه أن يقر بما رأى وشاهد يلخص له تجربة معايشة الواقع ومخالطة الناس في هذا التساؤل بعد أن اطمأن أنه لمس بنفسه انقلاب الأوضاع واختلال موازين القيم :

– اما رأيتَ مِثْلِي كيفَ جَبَّ الجَوْهَرَين البَهْرَجَانِ؟

فيقول «المتكلم» الذي ظل يهرب طوال القصيدة رده الذي يكشف أنه يلاحظ هذا ويعاني منه ، ولكنه يحاول نسيانه والتأسي عنه ، ويزيد أنه يدرك هذا كله وأكثر منه :

– بَلَى ، وقادَ الصَّاهِلَينِ الشَّاحِجَانِ !

وعند هذه النقطة من القصيدة تتحد وجهتا نظر «الراجي» و «المتكلم» ويصبحان معًا في رأى واحد وموقف واحد بما يشير إلى أن «الراجي» ماهو إلا «المتكلم» المرجوّ نفسه ، لأن الشاعر الحق لا يحتاج إلى من ينبهه إلى وظيفته الحقيقية ، وإنما ينبعث صوته من داخله ولا يكون بوقا لغيره .

لقد تعددت الأصوات فى هذه القصيدة ، ولَبِست هذه الأصوات أقنعة مختلفة ، وأنطقت القصيدة كل صوت منها بما يعانى منه ، وجعلتنا نرى أن هناك خطين متوازيين أحدهما المتكلم والآخر هذه الجموع المحتشدة على اختلافها التى تطالبه بأن يتحدث عما يهمها ، وكان «الراجى» وهو «ضميره» مع هذه الجموع ، وأنه هو الذى يحركها ويوجهها فى حقيقة الأمر . ولذلك عندما يقول «المتكلم» فى نهاية القصيدة:

وَقُلْتُ : قَدْ رَجَعْتُ أَدْرَاجِى

يا أَيُّها الرَّاجِى

يكون هذا إيذانا بأنه أدّى مهمته ، وبلّغ ما يجب عليه تبليغه ، وكشف وأضاء ، وجعل كل الأصوات تقول من خلاله ما تريد أن تقوله ، وهنا تتحد كل الأصوات فى صوت الشاعر ، وتتحدد مهمة الشعر كما تراها هذه القصيدة ، بل كما تراها مجموعة «آية جيم» كلها.

الجيم تجنح (*)

راحَ رجائي

وراحَ يستوقفُني

كأنّي سمعته يهتفُ باسمي مرّةً

كأنّي سمعتُهُ ناجاني

كُنتُ على مُرتفعٍ

مُتّقطعٍ

بين الشُّطوطِ قامَ

والخُلجانِ

أعلمُ البحرَ الهوَى

وأستعيضُ بالخيالَيْنِ

عَن الشّخصيْنِ

ويْلي

قاتلَ اللهُ الخيالَيْنِ . الخيالانِ أهاجَاني

حتّى إذا ما ثارَ فيَّ ثائرُ الوجْدِ

وهَاجَ اللاعجانِ

أنشدْتُ بيتًا من قصيدةٍ

(*) أبة جيم ص ٥٩ .

عن الأحبةِ الذين راحوا دونَ أنْ يُوَدِّعوني

فتهادَتْ بهم الجمالُ

وازدهَى بمنْ في الهودجَيْنِ الهودجَانِ

فصَاحَ واستوقفني

وقالَ لي :

يَاخيرَ قاطفٍ

بأطيبِ المجاني

أعِدْ عليَّ الشعرَ

إنّهُ شجاني

فَيا لَها قصيدةً

يَبكي الحزينَانِ لها دمًا

وَيشدُو طرباً لما بِها المبتهجان !

وقال لي :

يالكَ ساحرًا

جَمعْتَ اللفظَ والمعنَى

وَأولجتَهما

من حيثُ قَدْ كانا معًا لا يَلجانِ !

حقًا

لكَمْ كانا إلى مِثْلكَ يحتَاجَانِ !

وَقَالَ :

مُنْذُ الآنَ أنتَ القائلُ الأوَّلْ

هَذا اليوم يَومُ المهْرجانِ

ثُمَّ دَعا بالشُّعراءِ والمثقَّفينَ

والنقَّادِ والجمهورِ

والهيئاتِ واللِّجانِ

وجَاءَني باثنَيْنِ أبيضينِ

حيثُ أجلَساني فوقَ عرْشٍ

ثُمَّ باثنَتَيْنِ بَيضاوَيْنِ

كيْ تُتوِّجاني

قُلْتُ :

فيالَلأبيضِ الهجَانِ !

ثُم تحسَّسْتُهما لمسًا بعيْنَيْ

مِن الجيدِ

إلى العِجانِ

كأنَّني لَمْ أرَ مِنْ إنسٍ على حُسْنِهما

أوْ جَانٍ

أو لم أشاهِدَ قَبْلُ

عَاجًا وهواءً

يتمازجانِ

نِعْمَ الهواءانِ

أو الماءانِ

فَمَنْ عذيري في الهوَى

مِنْ خاطرينْ خالجاني ؟!

قالَ :

فَدعْ هذا

وَحدِّثْ هذه الجمُوعَ

عن جنايةِ الحكم على الشَّعبِ

وَحَرِّضْهُمْ على الجاني

قلتُ :

فإنّي حينَ عرّيْتُهما بالعينْ

ألفيْتُهما :

أمّا الامامان فَمَرْجَانِ

فِي كلِّ مرجٍ جنّتانِ

دون كلِّ جنةٍ

قامَ رتاجانِ

أمّا الوراءان فجمّانِ

إذا شئْتَ يموجانِ

كأنَّ كلَّ موجةٍ جَمْر

وإنْ شئتَ فَبِرتَجَانِ

فَصاحَ واحدٌ من الجُمهورِ بالهتّاف

ضدَّ سُلطةِ العسْكَرِ واللصوصِ

ضدَّ خُطَّةِ الجاسوسِ والسّجّانِ

قلتُ :

فما أحْلى الذي أجْنيه

من قُطوفِ جنّتيهما :

إجّاصتانِ ثانِ

تينتانِ

تُوتتانِ

عُنقودانِ طازَجانِ !

فقالَ ناقدٌ يَساريٌّ

تَجاهلْتَ الجماهير

تَعاليْتَ على الواقع

قُلْ شيئًا عن المظاهَراتِ

إنَّ سَاحاتِ الميادينِ بها تغَصُّ

إنَّ الشارِعَيْنِ مَائجانِ

قلتُ :

كأنّي بهما قدْ ظلّتا لي

تَبرُّجَانِ!

قالَ مثقّفٌ :

رجالُ الأمْنِ سيطرُوا على الموقفِ

أطلقوا على الشعبِ الرّصاصَ

فالجريحانِ طريحانِ

الشّهيدانِ مُضرّجانِ

فقلتُ :

آمنتُ بقتْلِ الجسديْنِ العبْقريّيْنِ

ولا يكفرُ بالآياتِ إلّا ساذَجانِ

قالَ رئيسُ لجْنةٍ حزبيّةٍ

قدْ طفَحَ الكيْلُ

وسَاسَ العامِلَيْنِ العاطِلانِ

العالمَيْنِ الجاهِلانِ

العاقلَيْنِ الأهْوَجانِ !

قُلتُ :

فَما أشْهاهُما إذْ تغْنجانِ !

فَاستَاءَ منّي الحاضِرونَ

آمَنَ الجمهورُ في استِهجانِي

لَمْ يبْقَ مِنْ مُسْتَمِعٍ

إلاَّ وقد هاجَمنى

لم يبْقَ من شُوَيْعرٍ إلاَّ هجانى

وطالَبَ الجميعُ باسْتِقالتى

قامَ مُهرِّجانِ

فأسْلبَا عَرْشى

وَريشتى

وصَوْلَجانى

فَيا خَليلَىَّ انظُرا هذيْنِ :

أىَّ مَنْهجٍ ينتهجانِ ؟!

أو فاسْمعَا :

أىَّ قضيةٍ يُعالجانِ؟!

وما الذى يُدبِّجانِ ؟!

مَا لَهما بالشعْرِ

كيفَ يَلْهجانِ ؟!

فكلَّما فيه أرادَا يَدخُلانِ

يَخرُجانِ !

ياأيُها العلْجانِ

بأىِّ قولٍ تَتهدَّجانِ ؟!

إنكما مما غزلْتُ تَنْسِجانِ

نسجًا كَنسجِ العنكبوتِ

يَشْتكى من الوَنَى

والدَّجَجَانِ

سَوف نَرَى

فى أىِّ حَلْبةٍ ستَسْبِقانِ

أمْ فى أىِّ مضمارٍ

سَيَجْرِى الأعرَجانِ

ويَاخليلَىَّ

إذا أنْصفْتُما

لا تحرجانى

لا تَسْألاً عمَّا جَرَى

واسْتَجِا

أسْوأ ما تَسْتَجانِ

إنْ شِئتُمَا احْتَجَّا على شِعرِىَ

بالذى سَتَحتجَّانِ

إنِّى من اللحظةِ عائدٌ

إلى ملاعبِ اللؤلؤِ والمرجانِ

فَصاحَ واستوقَفنى

كأنني سمعتُهُ يلهَجُ باسْمي

أو كأنني سمعتُهُ يقولُ :

ما لَنا تعكَّرَ الصَّفْوُ بِنا

وكانَ ما اعتلَّ بِهِ اليومَ

المزاجانِ ؟!

قلتُ لهُ : دَعْني

فلو رَجَعتُ للمرتَفعِ المنقَطعِ الآنَ

لأنجاني

قالَ :

أمَا رأيتَ مثلي

كيفَ جَبَّ الجوهَرَيْنِ البَهْرَجانِ ؟!

قلتُ لَهُ : بَلى

وقادَ الصَّاهِلَيْنِ الشَّاحِجانِ

وقلتُ :

قد رجَعْتُ أدْراجي

يَا أيُّها الرَّاجي

* * *

حصاد الريح

المفارقات الساخرة

حصاد الرّيح

المفارقات الساخرة

يُطلعنا ديوان «حصاد الريح» للشاعر الكويتي خليفة الوقيان – من أول الأمر – بعنوانه الذي ليس مقتبسا من عنوان إحدى قصائده، على العبثية ، وعدم الجدوى ، والإحساس المرّ من ضياع سنين من الأمل ، وانتظار تحقق الوعد ، حيث كانت المروية «عشقا قديما وهمّا مقيما» ، ويعلن اكتشاف الخيبة والإحباط، وأنّ كل ما بذل من عناء في سبيل هذا الأمل الموعود لم يكن إلاّ «حصاد الريح».

ويستقى هذا العنوان الموحى بعض دلالته من الجذور العميقة الضاربة في ذاكرة الموروث الشعبي الذى يقرن الريح دائما ببعثرة الجهد والتشتيت والضياع . ولعله في الوقت نفسه يقترن بالشعور اللغوى المركوز المغذّى بالاستعمال القرآنى الذى يفرق بين «الريح» بصيغة المفرد ، و «الرياح» بصيغة الجمع ؛ إذ يغلب على الاستعمال القرآنى أن يقرن «الريح» في حال الإفراد بالعصف والقصف ، أو أنها الريح العقيم ، أو أنها الريح الصرصر أو فيها عذاب أليم ، أو يوحى سياقها بذلك وإن لم توصف . وأما استعمال «الرياح» بصيغة الجمع فإنه على عكس استعمال حالة الإفراد، فهي مبشرات وتثير سحابا ، وفي تصريفها آية من آيات الله ، وسياق ورودها في الغالب سياق طيب حيث تكون ﴿بشراً بين يدى رحمته﴾ .

ولذلك لم يكن عنوان هذا الديوان : حصاد الرياح ، بل كان «حصاد الريح» ومن الملاحظ في هذا السياق أنه قد كان للشاعر نفسه في مرحلة سابقة، حيث انفساح الأمل وبسطة التفاؤل، ديوان آخر كانت لفظة «الرياح» بصيغة الجمع مكونا من مكونات عنوانه ، وهو «المبحرون مع الرياح» .

ومن هنا يتوقع قارئ «حصاد الريح» بمطالعته لعنوانه ، ومن مقارنته بين عنواني ديوانين للشاعر نفسه ، أنّ ثمة إحباطا أليما ، وأنه مقبل على تجربة قاسية فيها إحساس مرير بالخيبة والخذلان .

وليس هذا الإحساس بالإحباط فرديا ذاتيا فحسب ، ولكنه إحساس جماعي قومي وجد التعبير عنه من خلال قصائد هذا الديوان ، أو هذه المجموعة الشعرية الدالة «حصاد الريح» .

ومرجعية هذا العنوان تحتمل التعدد ، فقد يكون هذا العنوان مشيراً إلى الواقع المأزوم الذى تمخض عن الأحداث غير المتوقعة بحيث يكون حصاد الريح ناتجا من تواتجه ، وقد يكون مؤشرا تفسيريا للقصائد التي تضمها هذه المجموعة التي يدور فحوى معظمها في فلك هذا المحور الدلالي الواسع الذى يشمل مساحة الواقع العربي ممثلا في الأزمة التي مرت بها الكويت من جراء ذلك الغدر المفاجئ في فجر الثاني من أغسطس سنة ١٩٩٠ .

وأيا ما كانت مرجعية هذا العنوان فإن مساحته الدلالية توحي بالمقصود ، وتصبغ القصائد بظلالها التي تتخذ ألوانا متعددة من طرق التعبير المختلفة عن هذا الكابوس الثقيل الذى يصير معه الصباح قتيلا ، والزمان كله عليلا ، والمساء كئيبا ، هذا على البعد الزماني . وعلى البعد المكاني نجد الطرقات الحزينة ، والمدينة يطبق فوقها الصمت بحيث يطل وجه الكويت حزينا وراء الشبابيك .

إن ديوان الشعر المعاصر - في كثير من الأحيان - يعد لدى الشعراء الناضجين دائرة شعرية دلالية كبرى ، ولكن كل قصيدة في داخله تعدّ دائرة شعرية مستقلة ، قد تتماس هذه الدوائر الصغرى ، أو تتداخل ، أو تتجاور ولا تتماس ، وتصبح نقاط التماس . هذه هي وجوه الشركة التي تكوّن ملامح الدائرة الكبرى ، غير أن هذا - في نظري - لا يسوّغ بحال اقتطاع أجزاء من هذه القصائد للحديث عنها منفصلة عن القصيدة نفسها ، فإن هذه الأجزاء المقطوعة

لا تكون إلا «شواهد» على فكرة فى ذهن الناقد نفسه، وتظل هذه الشواهد دائما أشلاءً تبحث عن بقية أوصال جسدها حتى تكتمل بنية القصيدة ، لأن أجزاءً من قصائد مختلفة - ولو كانت لشاعر واحد - لا تكون مهما بلغ تحليلها من العمق بنية مكتملة لعمل فنى . وقد كنت على وعى ، مع تناولى لديوان واحد لشاعر واحد ، أن أقع فى هذا الشرك الخادع الذى قضى على كثير من الأعمال النقدية وأفقدها جدواها . وقد حرصت دائما على تناول القصيدة مكتملة مع أنها - كما أشرت - دائرة صغرى فى إطار دائرة أكبر منها .

وقد حرصت ألا أقع فى محذور آخر هو الجرى وراء «الأفكار» ، فمن آثاره الضارة أنه يدمر البنية الشعرية وخاصيتها الأساسية ، وهى لا تبنى إلا بالكلمات ، والكلمات والجمل هى التى تؤدى إلى إنتاج الدلالة . وكثيرا ما تنتهك الخصائص الشعرية تحت سنابك خيول الأفكار الجامحة .

* * *

وقصائد هذا الديوان «حصاد الريح» تمثل نفَساً شعريا واحداً ، ولكنها - مع هذا - تتنوع داخل هذه الوحدة إلى ثلاث مجموعات يمكن تبيُّنها بوضوح من خلال تواريخ القصائد إذا نظرنا إليها من الخارج [1] ، أما إذا نظرنا إليها من الواقع الشعرى فإننا حينئذ يجب أن نسمع صوت الشعر وإيقاعه . ولا يختلف التنوع من الداخل عنه فى الخارج ، فهنا إذن تطابق يكاد يكون تاما بينهما ، يؤدى إلى هذا التطابق شفافية المعالجة الشعرية وصفاؤها وصدقها فى نقل الإحساس القابع خلفها.

المجموعة الأولى فى هذا التنوع فى إطار الوحدة هى قصائد ما قبل

---

(١) حرص الشاعر على وضع تاريخ كتابة كل قصيدة فى آخرها . وقد جاءت القصائد كلها ما بين ١٩٩٠ و١٩٩٥ وهى سنة ظهور الديوان . ولم تخرج عن هذه الفترة الزمنية إلا قصيدتان هما «ربع قصائد» ١٩٨٩ و«زيارة» ١٩٨٨ .

المأساة ، وهى تمثل محورا يؤدى هنا وظيفة التنبؤ والتحذير من خلال الحدس الشعرى ، والرمز القريب الذى يمكن تأويله بسهولة فى هذا الصدد ، هذه «القصائد - النبوءة» تقوم بدور عينَى زرقاء اليمامة الحادتين اللتين تريان على مستوى البعد المكانى ما لا يراه الآخرون ، غير أن عين الشعر ترى على مستوى البعد المكانى والزمانى معًا ، ومن هذه المجموعة قصيدة «أربع قصائد : عصفورتان ، فى الليل ، عوسجة ، خفقة»

المجموعة الثانية هى القصائد التى تعبر عن وقع المأساة وفجائيتها غير المتوقعة من الآخرين ، ورد الفعل المباشر لها ، ومنها «إشارات» و «برقيات كويتية» و «العروس والقرصان» وإلى حد ما قصيدة «نشيد لأطفال الكويت» .

والمجموعة الثالثة هى قصائد ما بعد المأساة ، ومنها «أهلاً» و «المجد للظلام» و «الحصاد» .

* * *

اعتمدت قصائد المحور الأول «القصائد - النبوءة» على الرمز القريب الدال الواضح الذى لا يؤود المتلقى ولا يجهده فى الكشف عن مغزاه ، غير أنه يحتاج إلى تعاطف صبور ووعى يقظ وقدرة على ربط الرمز بالمرموز إليه. وقد لجأت الوسائل التعبيرية فى هذه «القصائد - النبوءة» إلى التكثيف الذى اتخذ شكل الأقصوصة الشعرية أحيانا .

تمثلت الإرهاصة الأولى فى قصيدة (عصفورتان) ، فهى - على قصرها - إشارة رمزية خاطفة لضياع الأمان ؛ إذ تضع القصيدة العصفورتين اللتين كانتا تغردان فوق عذق نخلة ، وترفرفان فى أيْكة يزينها الندى وتهزها النسائم الرقيقة الحالمة وتأكلان حبات السكر ، وتحيطهما جداول الماء المزخرفة التى تحوك ثوب الشمس من حولهما معطفا مقضض الأردان تنعمان فيه بالدفء والنور

تضعهما فى مقابل فتى غليظ جاف نمت فى كفه عناكب الحجر . ولعل اختيار صيغة التثنية فى العصفورتين يشير إلى السكينة والمودة والرحمة التى تكون بين الزوجين ، والإفراد فى الفتى يشير إلى الوحشة والتفرد ، وقد دلت العناكب فى كفه على يبوسة هذا الكف وانعدام لمسة الحنان منه ، ساعدت على ذلك إضافة العناكب إلى الحجر .

هذه الصورة التقابلية التى تكشف الرقة الحالمة والنعمة الوثيرةفى مقابلة الغلظة والعدوانية فى امتصاص خير الآخر، يترتب عليها الذعر والخوف الذى يتسبب فى تحول مراقد النعمة شوكا عمضا يخز القلب وخزا أليما :

مرَّ عليهما فتى فى كفّه نَمَتْ عناكبُ الحَجَر

فهبَّتا مذعُورَتين .

فَشكَّ شوكُ النخلةِ الرحيمةْ

قلبَيهما بوخزَةٍ أليمَةْ

فانسفحَتْ فوقَ يدِ الإنسانِ

قطرتانْ !

ووخز القلب هنا إشارة إلى أن الألم ليس ألما حسيا فحسب ، بل هو ألم قلبى عاطفى يتناول الشعور والإحساس قبل أن يتناول الحواس؛ لأن « النخلة الرحيمة» نفسها يتحرك شوكها ليخز القلب ، وهو برغم عشوائيته وخز فى الصميم .

وكذلك قصيدة « فى الليل » (ص ٦٣-٦٥) يمكن أن نلمح فيها نبوءة بوقوع المأساة ،وإرهاصًا بها ، ولكنه إرهاص خفىّ الدبيب ، يوحى من بعيد، فى طريقة تعبيرية دالة . فقد بدأت القصيدة بتصوير «الليل» فى صورتين ، فابتدأت به مرتين، وأخبرت عنه فى كل مرة بطريقتين مختلفتين :

اللیلُ مِزْهرٌ
نشیجُه أریجُهُ
مغازل القَبَسْ

* * *

اللیلُ – حین تسکنُ النجومُ دارَه – سکینَه
تنام فی سَریرِهَا عَواصفُ المَدینهْ
الطیرُ فی أعْشَاشِها
الریحُ فی فِجَاجِها
وللجِبَالِ ، للوِهَادِ ، للبِحَارِ ، للشَّجَرْ
لعاشقَیْنِ یغزلانِ خیطَ الفجْرِ
بُرْدَةً بدیعةَ الصُّوَرْ
للحبِّ للجَمَالِ
هَدَأةٌ حَزِینَهْ

تتسلل التقابلات فی خفاء ونعومة بحیث لا تکاد تستلفت المتلقی ، فکلٌّ له قَدرُه الذی یترصَّدُه ، ویتربَّصُ به ، فالمزْهر مبعث النغم الشجی یتربص به «النشیج» وهو البکاء المکتوم ، والسکینة التی تکون فی اللیل حین تسکن النجوم داره تتحول إلی سریر تنام فیه «عواصف المدینة» ولا یضمن سکونها إلا سکنی النجوم دار اللیل . و«الطیر فی أعشاشها تقابلها «الریح فی فجاجها». وقد عمَّت الکونَ کلَّه فی هذا اللیل بمادیاته : جباله ووهاده وبحاره وشجره ، ومعنویاته ، هدأةٌ حزینة . وبین هذه المظاهر الکونیة الکبیرة عاشقان یغزلان خیط الفجر بُرْدَةً

بديعة الصُّور ، ولكنهما أيضا تشملهما هذه الهدأة الحزينة . ولعل حزن هذه الهدأة سببه تلك البلايا الكامنة في التشيج والعواصف والريح المتربصة في الفجاج .

وتنتهي هذه القصيدة - النبوءة بهذه الجملة الشعرية :

في الليل

حين ترقد الضّغينه

يستيقظ العَسَسْ

وكلمة «العسس» هنا - وهم الذين ينبغي أن يحرسوا الأمن ويسهروا عليه- توحي بالتلصص وعدم الأمان ، لأن التركيب وضع جملتين إحداهما في مقابلة مع الأخرى ، الجملة الأولى «ترقد الضغينة» ، والأخرى «يستيقظ العسس» فالرقاد يقابله الاستيقاظ، والضغينة يقابلها العسس، ولذلك خرجت كلمة العسس عن دلالتها المعهودة واكتسبت دلالة سياقية جديدة مضادة للمعروف من أمرها، فأوحت بالتلصص، وإقلاق راحة الآمنين، ومحاولة تعرف أسرارهم وخصوصياتهم في هدأة الليل الحزينة. والكلماتُ في الشعر دائما ذات دلالة متحركة يوجدها السياق الخاص بالقصيدة، وقد أوحت هذه الجملة بدلالتها الجديدة بانقلاب الأوضاع الذي يؤذن بحدوث شيء كبير خطير.

إن هذا الإحساس المرهف ضربٌ من الحدس الشعري الذي يكشف بشفافيته شيئا من الغيب أمام بصيرة الشعر،فيجعل الشعر قادرا على التنبؤ بما سوف يقع برغم الخداع البراق الذي يظهر غير ما يبطن.

وقد يُفسِّر الرمز في قصيدة «عوسجة» (ص ٦٩ - ٧١) من خلال هذا المنظور الذي يتنوَّر المستقبل، ويحاول استشراف الأحداث الكامنة في ضمير الغيب القريب بهذه الرؤية الكاشفة، حيث تضع القصيدة أمامنا «السوسنة»

و«العوسجة» فى مواجهة دالّة. تبدأ القصيدة برسم الجوّ العام للسوسنة فهى:

فى روضةٍ تحفُّها الصَّحارى

ترعْرَعَتْ سوْسَنَة كَسْلى

تثاءَبتْ ذاتَ صباحٍ مُشْرقٍ

تَمْسَحُ عَنْ جُفُونها ذُوَائب النَّدى

أيْقظها هَزَجُ الفَراشِ، همهماتُ النَّحْلِ

وهذه السوسنةُ معطاءٌ، فهى تبعث بأريجها لكل ما حولها حتى الرمال والهضاب والجنادل فى هذه الروضة التى تحفها الصحارى.

فأرسلتْ رحيقَها

بضوعٍ يغْمرُ المدَى

تَعُبُّه الرِّمالُ والهِضَابُ والجنَادِلْ

تسفُّه العَنَادِلْ

أمَّا «العوسجة» فهى حاقدة، كارهة لكل ما حولها، وقد نفست على السوسنة عطرها ورحيقها، فانتفضَتْ لها بشوكها وسيفها البتّار لكى تمنعها من أن تنفح العِطْر والعبير:

فانتفضَتْ عوسجةُ القِفارِ

ملتفّةً بشَوْكها

بسيفِها البتَّارِ

فَخرَّتِ السَّوْسنة الجذْلى

قتيلةً بعطْرِها الأحْلى.

هذه القصيدة فى رمزيتها وسهولتها ونعومتها تشبه قصص الأطفال التى تقال لهم بهدف تنبيههم إلى بعض ما يحيط بهم، كما تشير إلى بعض القيم الكبرى التى لا تستطيع عقولهم الصغيرة استيعابها إلا من خلال الرموز التى تقرب لهم هذه المعانى. ولعل القصيدة باستخدام هذا الأسلوب الإشارى الرمزى القريب تحتال لقول ما لا يقال بمباشرة؛ لأن هذا كله من وادى الحدس الشعرى الذى يتنبأ بما هو كامن فى ضمير الغيب لا تبينُ معالمه ولا تَظْهرُ صُوَّاه.

ونستطيع أن نرى فى اللقطة الرابعة من «أربع قصائد» وهى «خفقة» (ص ٧٥) شيئا من هذه النبوءة، ولكنها تسلك مسلكا تعبيريا مختلفا عن اللقطات الثلاث السابقة، إذ توجه القصيدة الخطاب مباشرة إلى ذلك الذى يقف فى الحلق غير مستساغ لا يكشف عن غايته أو رغبته:

ماذا تريد
يأيهذا المستقرُّ فى فمى
كحفْنَةِ الحديدْ
كقطْعَةِ الجليد
تُحْصِى عَلَىَّ أدْمُعى
لهيبَ أضْلُعى
تَبَسُّمى، تَلَفُّتى
رَفِيفَ قَلْبِىَ الطَّريدْ

ما هذا المخاطب الواقف فى الحلق، المستقر فى الفم، الجافى الثقيل كالحديد، البارد كالجليد، المتسلط الذى يعدّ كل شىء، ويحصى حتى رفيف القلب، الذى يعلن «المتكلم» أمامه فى ثلاث جمل مجازية تقريرية هى:

أصَابِعِى مُقَطَّعَةْ

حَقَائِبِى مُضَيَّعَةْ

عُصْفُورَتِى فِى عُشِّهَا حَزِينَة مروَّعهْ

إنهـا قلّة الحيلة وعـدم اكتـمال الأدوات، وضـياع المـحصـول المدّخـر المطمـوع فيه، والاكـتنان نتيـجة ذلك فى العش فى حـزن وخوف، وإنه - أى المتـكلم - لا يملك إلا قلبا شـجاعا، ولـهذا يأتى «الخـافق» موصوفـا بالعناد والتحدى؛ لأن تقطيع الأصـابع وضياع الحقائب وذهـاب الأمان ليست من صنع «المتكلم» بل من صنيع جـهة أخرى. و «الخافق العنيد» هنا هو الحـرية وامتلاك المصـير. وتأتى بعض الجمل التـقريرية التى تنتهى بجـملة فيهـا ما يناسب هذا الخافق العنيـد وما يحـتاج إليه وهو الخـفقة التى ترف فى الوريد. يـبعث العناد والتحدى قوة فى هذه الجمل التقريرية المغلَّفة بشىء من السخرية:

لا شَىْءَ عِنْدِى غير خافقٍ عنيد

خُذْ ما تَشَاءُ مِنْ قَمِى، ومِنْ دَمِى

ومِنْ حُطَامِ مَعْتَبِى

واتركْ لدَىَّ خَفْقَةً تَرِفُّ فى الوريدْ.

والملمح الأسلوبى الواضح فى هذين الـمقطعين السـابقين على الـمقطع الأخيـر هو سقوط حـرف العطف فى المتعـاطفات الموجـودة فى المقطع الأول «تحصى علىّ أدمعى، لهيب أضلعى، تبسّمى، تلفتى، رفيف قلبى الطريد» ولعل سـقـوط حرف العطـف هنا - وهو الواو بالطبع - يوحى بالـلهاث، والحـركـة السريعة المتلاحقة فى إحصاء الأشيـاء الشخصية التى ينبغى ألاّ يُلْتفت إليها، بله أن تحصى وتعد، وكأن حدث الإحصاء متتابع متوالٍ فى غير أناة ولا مهل.

ويرينا هذا السلوك التعبيرى «المتكلّم» وكأنه قد نُثر أمام المتلقين، حتى مشاعره الخاصة مثل لهيب الضلوع ورفيف القلب، كما يرينا هذا «المخاطب» الجافى الثقيل اليسار، ينثرها واحدة واحدة فى غير نظام ولا رحمة غير مبالٍ بهذه الخصوصيات الحميمة، ولا يستطيع لفرط غِلْظته وجَفَائه أن يميز المحتوى منها من المادّى.

وأما المقطع الثانى فقد ذكر حرف العطف فى موضعه: «خذ ما تشاء من قمصى، ومن دمى، ومن حطام مقتنى» ويرغم توافق هذا التعبير مع القاعدة فإن مجاورته أو مقابلته للمسلك التعبيرى السابق الذى يجاوز القاعدة، يكسبه دلالة خاصة. إذ يُظهر هذا المسلك التعبيرى «المتكلم» وهو عنيد رابط الجأش يبسط أمام فظاظة المخاطب كل شىء ويرتبه له ليأخذ منه ما يريد دونما حاجة إلى البعثرة التى تمليها عليه عجرفته، غير شىء واحد هو تلك الخفقة التى ترفّ فى الوريد.

من طبيعة العمل الجيد أن يحتمل عدة تأويلات وألوانا مختلفة من التفسير. ولكن اختيار أحد هذه التأويلات تحكمه - بالطبع - اعتبارات سياقية معينة. ووضع هذه القصائد فى هذا الديوان يصبغها بالسياق الذى توجد فيه القصائد الأخرى. ويختلف التفسير إذا أخذت منفصلة، أما إذا نظر إليها بوصفها جزءًا فى مجموعة شعرية واحدة، فإن هذه المجموعة كلها تصبح «نصًّا» شعريًا واحدًا يُعْطِى بَعْضُه بَعْضًا، ويأخذ بعضُه منْ بعضٍ، ويصبح للتجاور مَعْنًى لا يَصحُّ إغْفَالُه. وفى هذه المجموعة الشعرية تجاورت «أربع قصائد» مع قصائد «إشارات» و «برقيات كويتية» و «العروس والفرسان» و «وكر الصقور» و «نشيد لأطفال الكويت» فأدى هذا التجاور إلى تفسيرها تفسيرًا يتجانس مع مُجَاوِرَاتها؛ ومن هنا نُظر إليها على أنها حَدس شعرى وإرهاص فنى بوقوع المأساة التى عبَّرَتْ عن بعضِ جوانبها القصائدُ السابقةُ عليها.

فى القصائد التى تحمل هذا الإرهاص التحذيرى يمكن أن نرى بوضوح شديد جانبين دلاليين متقابلين: أحدهما مسالم، نافع، معطاء، خيِّر، والآخر معتد، كزّ، ضارّ، شرير. الجانب المعتدى الكز الضار الشرير يعتدى على الجانب المسالم الخيِّر المِعْطاء، ويمكن إظهار هذا التقابل على هذا النحو: (أ) فى مقابل (ب).

(أ)	(ب)
عصفورتان	فتى فى كفه تمت عناكب الحجر
عاشقان يغزلان خيط الفجر	العسس
السوسنة	العوسجة
الأنا (المسالم)	الآخر (العدوانى الثقيل البارد)

مجموعة الصفات التى أطلقت على الطرف الأول (أ) تنم كلها عن الوداعة والمسالمة ومحاولة نفع الآخرين بما يوحى بأن ما تعرضت له لم يكن متوقعا، ولم يصبح جزاءً بحال إلا إذا كان جزاء «سنمار» الذى أحسن عمله فى بناء «الخورنق» بظهر الكوفة للنعمان ملك الحيرة، وهو قصر لم تر العرب مثله، فلما فرغ منه ألقاه النعمان من أعلاه فخر ميتا لئلا يَبْنِىَ لغيره مِثْلَه فضُرِب به المثلُ فى سُوء المكافأة.

ومجموعة الصفات التى أطلقت على الطرف الآخر (ب) تتماثل كلها فى الغلظة والقسوة والعدوانية وكراهية الخير. ومن هنا تعتدى عناكب الحجر على العصفورتين، والعسس على العاشقيْن الحالمين، والعوسجة على السوسنة، والآخر الثقيل البارد على الأنا المسالم الودود. أليس فى هذه البنية الشعرية ما يؤدى إلى التحذير، والإرهاص بما حدث، والتنبؤ به؟ وأليست «السوسنة

والموسيجة» هى «العروس والقرصان» ؟ و«العروس والقرصان» هى إحدى القصائد التى كتبت عام ١٩٩٠ تعبيراً عن المأساة (ص ٢٩) وهى من قصائد المحور الثانى .

قصيدة «العروس والقرصان» تمتاز بتكثيف الصور تكثيفا شديداً . وليس تكثيف الصور فيها لهواً باللغة ، أو زخرفة للعبارة ، ولكنه تكثيف يتوازى مع تكثيف الإحساس الجارف بحب الوطن ، والمرارة الأليمة ممن حاولوا اغتياله . وهو فى الوقت نفسه يعادل التصريح المباشر باسم «الكويت» ، فحيث كان التصريح بالوطن هنا أسلوبياً ، كان التكثيف التصويرى موازيا له حتى يتعادل الفنّ مع المباشرة ، مع أن كثيرا من الشعر فى مثل هذا الموقف ينجرف إلى المباشرة والتقريرية والخطابة وتغيب فيه روح الفن اعتماداً على التهاب المشاعر الوطنية الموزونة ، ولذلك ينتهى مثل هذا الشعر مع انتهاء الموقف ، ولا يدوم له بقاء . أما الفنّ فإنه يبقى ويدوم.

وقد حمت قصيدة «العروس والقرصان» نفسها بتعادل كفتى التصريح والفن الشعرى ، ولذلك صار للفجر فى الكويت نكهة ، والشمس فيها تحوك من شعاعها الفضى حين يعصف الشتاء بردة رحيبة يذوب فى شعاعها برد المقادير . فالدفء المحسوس الملموس يذيب البرد المحشوى الذى تنطوى عليه الأقدار ، والصحارى تزغرد ، وترتدى فستانا وعقدا وأقراطا ، وتسكب الخزامى والأقحوان والنوار غيمة الأريج ، والخليج يستريح فى شواطئ الكويت وله ضفائر من الضياء ، ويلثم عسجد الرمال ، وله كنف من الحب والجمال والنماء، وذرة الرمال تستحيل فيها تبراً ، وقطرة الماء تستحيل عطرا . . إلخ . هذا التكثيف الاستعارى - كما أشرت - حمى القصيدة من الوقوع فى شرك الخطابية الزاعقة .

وقد تناولت قصيدة «العروس والقرصان» ثلاثة رموز قرنتها بالكويت هي: الفجر ، والشمس، والربيع . وهذه الرموز الثلاثة متعانقة الدلالة في الإقبال المندى المضيء، والدفء المريح ، والخصب المُمْرِع . وكلها رموز خيرة في ذاتها . ولكن القصيدة تجعل منها خاصة كويتية إذْ تقرنها بالكويت فيصبح لها مذاق خاص هو مذاق الإحساس بالوطن . وهذه الرموز الثلاثة هي التي تصنع العروس التي اتخذتها القصيدة عنواناً ، ويمثل كلٌّ منها جانبا من الجوانب ، وينضاف إليها الخليج فتكون مربّعا يمثل «العروس» التي لم تصرح بها القصيدة إلا في عنوانها فحسب ، هذا الخليج له أيضا خصوصية في الوقت نفسه كخصوصية الشمس والفجر والربيع فيها :

وللخَليجِ حينَ يستريحُ في شَوَاطِئِ الكُوَيْتِ زُرْقَةٌ كزُرْقَةِ السَّماءْ
ضَفَائِرٌ منَ الضّياءْ
وحين يَلْثِمُ الخليجُ عَسْجَدَ الرّمالِ في الكُويت
يَقرّ موْجُه على شواطئِ المدينةْ
يَمُدُّ كفَّ الحُبِّ والجَمالِ والنَّماءْ
فتستحيلُ ذَرّةُ الرّمالِ تِبْرا
وقطرةُ المياهِ عِطْرا

«الخليج» هو الضلع القوى في الأضلاع الأربعة المكونة لمربّع العروس ، لأن الأضلاع الأخرى مطموع فيها ، ولا قدرة لها على المقاومة ، أما «الخليج» فلأنه المرتكز الأساسي من بينها تتحول صفحة النقاء والطهارة في وجهه إلى غضب هادر ، وتزمجر شطآنه ، ويستيقظ موجه الذي لم يألف الضغينة ليردّ قرصنة القرصان عن الفجر والشمس والربيع . فالذي يهُبُّ للحماية والدفاع هو «الخليج» فهو العنصر الفاعل في ردّ العدوان في مربّع الرموز المكوّن للعروس:

وحينما تَمَسُّ صفحةَ النَّقاءِ والطَّهارةْ

أصابعُ القُرْصَانْ

مخالبٌ تغتالُ فى الظَّلام ضَوْءَ الفجرِ

دفءَ الشَّمسِ

بَهْجةَ الرَّبيع

رَوْنقَ الحَضَارةْ

يستيقظُ المَوْجُ الذى لم يَعرفِ الضَّغينَةْ

لم يعرف الهَوان

تُزمْجِرُ الشُّطآنْ

فى هذا المقطع تسوق القصيدة جملتين تعبران عن الغضب ، أولاهما: «يستيقظ الموج الذى لم يعرف الضغينة» والنعت هنا - وهو «الذى لم يعرف الضغينة» - يتلاءم مع «النقاء والطهارة» التى تمسها أصابع القرصان.

ولعل الفعل «يستيقظ» يوحى بشيء من اللين والدعة والرفق فى ظاهره ، ولكنه أيضا يتلاءم مع الفعل «تمسّ» فبمجرد «مسّ» الأصابع ، والمسّ بطبيعته لَيّن رفيق «يستيقظ» الموج .

والخليج الذى يستيقظ موجه غضبا هو ذلك الذى كان «يقرّ موجه على شواطئ المدينة يمد كف الحب والجمال والنماء ، فتستحيل ذرة الرمال تبرا ، وقطرة المياه عطرا» ولذلك وصف بأنه «لم يألف الضغينة» وبأنه فى الوقت نفسه «لم يألف الهوان».

الجملة الأخرى المعبرة عن الغضب والاستنفار هى «تزمجر الشطآن»

والفعل «تزمجر» يبدو أكثر حركة وغضبا ، وهو هنا ملائم للفعل المعبر عن العدوان فى مقابله وهو «مخالب تغتال فى الظلام دفء الشمس بهجة الربيع رونق النضارة» . وهنا نرى التوازن التركيبى العفوى فى التعبير الشعرى.

«دفء الشمس» هو الطاقة التى تحرك الأشياء من أجل أن تصنع الحياة وتشق سبيلها برغم المعوقات ، وتقاوم «برد المقادير» ولذلك فالشمس «تحرك من شعاعها الفضىّ حين يعصف الشتاء بردة رحيبة يذوب فى شعاعها برد المقادير» . وقد جمع وصف شعاع الشمس بأنه «الفضىّ» بين الشمس والقمر معاً فى تعبير واحد ، إذ إن القمر هو الذى أُلف وصف شعاعه بأنه فضىّ وأما شعاع الشمس فيوصف عادة بأنه ذهبى . وعن طريق وصف شعاع الشمس بأنه فضىّ يتخيل القارئ اجتماع الشمس والقمر معاً عن طريق هذا الوصف المفاجئ، وهذا مما يتلاءم مع الحاجة إلى الشعاع الدافئ؛ إذ الحاجة إليه فى الليل أكثر منها فى النهار ، وفى الشتاء تكون الحاجة إليه أكثر ، ومهما يكن فإنّ القمر يستمد ضوءه وشعاعه من شعاع الشمس .

وأما «بهجة الربيع» فهى مظهر الحركة النشطة والبسطة المتفائلة التى يبعثها «دفء الشمس» ، وهى ثمرة هذه الطاقة المحركة ؛ ومن هنا نجد أن الصحارى تزغرد وترتدى أبهى حللها وعقودها وأقراطها ، ونجد تغريد البلابل وصداح الحمام وترجيع الألحان الذى يقوم به القطا . وهنا ترتبط بهجة الربيع بالخليج الذى يقوم بدور الحماية - كما رأينا - حيث ترتدى الصحارى «لآلئ الخليج» ومن ثم تأخذ الحياة زينتها من مظاهر النعمة المختلفة ، ويعلو الصداح والتغريد والزغاريد ، فيثير شدوها «الضباع والغربان» فتصم هذه الضباع والغربان آذانها حتى لا تسمع هذه الأناشيد ، وعندما يعييها العمل السلبى من محاولة صم الآذان تقوم بالعدوان محاولةً منها أن تخرس هذا النشيد المتألق .

وقد أشارت القصيدة إشارة خاطفة أثناء سرد مظاهر البهجة والسرور إلى قوى البغي والعدوان ، وكأن هذه القوى كانت متربصة تتلمس فرصة تسنح لتنقض على هذه الفرحة الغامرة البريئة :

تغرِّدُ البلابلْ
ويَصْدَحُ اليَمَامُ
(يُصِمُّ شَدْوُها مسامعَ الضِّباعِ والغِرْبَانْ)

فهذه الجملة الأخيرة التي ترد في سياق مظاهر البهجة غيرُ متوقعة ، ويكشف مجيئها في هذا السياق أن هذه الضباع والغربان (وهما من خساس السباع والطيور) كامنة تتربص ، وهي لا تبشر بخير ، ولا توحي بأمن ، وهي تنغص مظاهر البهجة؛ لأن الشدو والغناء يصم مسامعها ، فهي لا تسعد بسعادة الحياة من حولها أو لسعادة الآخرين ، ولكنها تريد أن تحيل هذه البهجة غما ، وتقلب النور ظلمة ، وتفترس الفرحة وتبدل بالشدو النعيب ، كما توحي هذه الجملة أيضا بأن هذه الطيور المغردة التي تبنى الحياة وتسعد بها وتحاول أن تسعد الآخرين معها كانت غافلة عن هذه الضباع والغربان؛ لأنها كانت تظن أنها تسعد بشدوها ، ولم تكن تدرى أنها تصم الآذان عن نشيدها وشدوها ، ولذلك لم تتوقع منها عدوانا إذْ لم تفعل ما يغضبها . ومن هنا جاءت «الضباع والغربان» في خلفية الصورة التي تملؤها البلابل واليمام والقطا بين دفء الشمس وبهجة الربيع وورنق النضارة .

وإذا كانت قصيدة «العروس والقرصان» ردّ فعل فنيا؛ فإنّ قصيدة «برقيات كويتية» ردّ فعل غاضب ، وهو غضب تمتزج فيه العزة الوطنية بالأسى القومى ، حين يرى الذين كانوا يحملون لواء القومية العربية ، وعاشوا على الحلم بها زمنا طويلا أنّ هذا اللواء الذى حملوه يتمزق ، وأن الحلم الذى عاشوا عليه يُذبح

أمام أعينهم ، وأنهم هم الضحية مع ذويهم من الأبناء والحرمات - حين يرون كل هذا يهان ويداس لابد أن يكون التمسك بالوطن المحدود ملاذا ، والاعتصام به ملجأ .

تبدأ قصيدة برقيات كويتية بهذا المقطع الذى يفيض اعتزازا وحزنا وتكثيفا:

حَفْنَةٌ من تُرابِ الكُويتْ
خضَّبَتْها دِماءُ الصِّغارِ
دُمُوعُ الكِبَارِ
فكانتْ لمِصْبَاحِ دَارِى
فَتِيلاً وزَيتْ

هذه هى البرقية الأولى ، وهى على المستوى التركيبى جملة واحدة مفعمة بالأسى موجزة مكثفة تحمل كل عناصر المأساة وما يترتب عليها ، على مستوى القافية دلّت بالإغلاق فى تسكين «الكويتْ» و «زيتْ» على احتباس الحركة المكسورة فى الداخل «الصغارِ - الكبارِ - دارِى» . ولعلنا نلاحظ «إخلاف التوقع» بين دماء الصغار ودموع الكبار ، حيث كان المتوقع أن تكون «دماء الكبار - دموع الصغار» ولكن هذا التبادل فى البناء التعبيرى يكشف عمق المأساة حيث سال من كلٍّ ما كان يجب أن يحفظ ويصان ، فدل على اختلال الأوضاع وخروجها عن كل مألوف .

«الفتيل والزيت» هنا هو الغضب المشتعل ، ولكنه اشتعال لا يحرق ، بل يضىء «فكانت لمصباح دارى فتيلا وزيت» ، وكأنه يضىء لهؤلاء القادمين من الليل ومعه الذين يلغون فى دماء الأمل : دماء الصغار ، فى الدماء العربية ، يضىء لهم ظلامهم علهم يتبينون :

أيّها القادمونَ مَعَ الليلِ

إنّ العروق التى نَزَفَتْ فوقَ رَمْلِ الكُويت

لم يكنْ نبضها غَيْرَ خَفْقِ العُروبةِ فى كُلْ بَيتْ

تلجأ القصيدة إلى أسلوب «المفارقة الساخرة» فتقدم تلك اللمسات الإنسانية لتكشف بشاعة فعل المعتدين الغاصبين ، وتستخدم أسلوب التهكم اللاذع الذى يوضح هذه المفارقة الساخرة :

أيها القادمونَ مِنَ الّليلِ

إنّ حوافرَ خَيلِكُمْ

تُطفِئُ الآن وَمْضَ الشُّموعِ

تجزّ الضّروعْ

أيها السارقونَ حليبَ الرَّضيعِ

دواءَ المريضِ ،

زهورَ الحديقةِ

سبّورةَ الفصْلِ

كرّاسةَ المدرسةْ

أيها الخاطفونَ من الطّفلِ دميتَهْ

ذكرياتِ الطفولةِ

أحلامه المؤنسَةْ

هل تقولُ :

هنيئًا لكمْ فتحكُمْ

كلّ تلك الغنائم

هل نقول :

هنيئًا لكُمْ

نَشْوة الغَطْرَسَةَ

المقابلة هنا بين «حليب الرضيع ودواء المريض وكراسة المدرسة وسبورة الفصل» ودمى الأطفال وأمنهم من جانب ، والفتح والغنائم ونشوة الغطرسة من جانب آخر مقابلة فاضحة تحمل كل الخزى والعار وتجعل الغازى فى الحقيقة مغزوا والمنتصر مهزوما فى القرار .

تزداد المفارقة الساخرة حدة عندما تتدرج ابتداء من هذا السؤال «هل نقول» وتنتقل إلى التهنئة ، وتسمى هذه الجرائم الوحشية «فتحا» وتأتى بكلمة «كل» مضافة إلى اسم الإشارة الذى يشير إلى حليب الرضيع وما بعده ، وتسميها «غنائم» ، وتكرر كلمة «الغنائم» مرة أخرى فى البرقية الأخيرة ، كما تكرر التهنئة :

القدسُ تصرُخُ مرةً أخرى

فتنفتحُ الجُروحْ

وخيولُكُمْ لمّا تَزَلْ

سكْرى تُغير على المنازلْ

وتَجُوبُ أسواقَ المدينةِ

تَقتَفى أثَرَ الغَنَائمْ

قُلْ للرِّفاقِ النّائمينَ عَنِ المَظَالمْ

السّارحينَ كما السّوَائمْ

يهنيكمْ شُرْبُ الدّماءِ النّازِفَاتِ من المَحَارِمْ .

لقد حولت القصيدة الإيقاع كما حولت الخطاب فى المقطع نفسه الذى بدأ فيه هذا التحول «قل للرفاق الفارسين رماحهم بظهورنا . النافرين سيوفهم لنحورنا»

بعد أن كان الخطاب موجها إليهم مباشرة: «أيها القادمون من الليل - أيها السارقون حليب الرضيع - أيها القادمون مع الليل» تتحول القصيدة عن مخاطبتهم وتوجه الخطاب إلى من يبلغهم «قل للرفاق». لقد لفظتهم القصيدة ، وتأبت على توجيه الخطاب لهم مباشرة ، وإن كان أسلوب السخرية مازال مستمرا ، إذ تجعلهم رفاقا ، ولكنهم خائنون للرفقة ، ويحل ضمير المتكلم المعتدى عليه مكان الغائب المتحدث عنه . وعلى مستوى الإيقاع يحل بحر الكامل محل بحر المتدارك وبحر المتدارك سريع لاهث وهو ملائم للأحداث السريعة المتلاحقة غير المتوقعة ، وبحر الكامل فيه شيء من الهدوء والتأمل والحزن والندب على الجروح القديمة التى لا تزال مفتوحة فى القدس والجروح الجديدة التى يفتحها هؤلاء الغزاة الجدد ، وتظل روح السخرية التى تقابل بين حال وحال مستمرة فى القصيدة من أولها إلى آخرها .

فى قصيدة «إشارات» (ص ٥) يظهر أسلوب «المفارقة الساخرة» واضحًا ، ويستولى على القصيدة كلها من أول كلمة فيها ، إذ تبدأ القصيدة بحرف الجواب: (أجلْ) . وعلى مستوى الرمز الكتابى وضعت نقاط قبل حرف الجواب، فكأن القصيدة كلها جواب لسؤال مضمر ، واستمرار لحديث متصل يظهر منه هذا الجزء الذى تمثله القصيدة . وتطالعنا القصيدة بأنها كانت تتوقع قادة فاتحين فى موقعهم الذى يُرْتجوْن له ، ولكنهم أخطأوا الطريق، وتهتم القصيدة بوصف هؤلاء القادة الفاتحين وصفا تتقابل فيه عدة أمور يكشف تقابلها هذه المفارقة الساخرة المبثوثة فى القصيدة كلها تغلفها المرارة الأليمة :

.... أجلْ ها هُمْ القادةُ الفاتحونَ

يطلّونَ

تلمعُ أنجمُ أكتافِهِمْ

في الصّباحِ القتيلِ

تُسابِقُهمْ حَشْرجَاتُ الرّصاصِ

يَسُدُّونَ كلَّ المنَافذِ

والطُّرقاتِ الحَزِينةِ

تجتاحُ نعلهُمْ كُلَّ شِبْرٍ بِبيتي

وتَهْمِي بِقَلْبِي

تُبَعْثِرُ أوْرَاقِيَ الصّامِتَهْ

تُمَزّقُ ألعابَ أطفالِيَ الخَائفِينَ

وأرْمُقُ جَمْعَهمُ المُنْتَشِي بانْتِصَارَاتِهِ

في الزّمانِ العليلِ

تُرَى مَنْ أكُونُ ؟

يؤثر التعبير عددا من الأفعال المضارعة التي تسند إلى هؤلاء القادة الفاتحين «يطلون» «يسدون كل المنافذ» أو تسند إلى ما يتعلق بهم «تلمع أنجم أكتافهم» «تسابقهم حشرجات الرصاص» «تجتاح نعلهم كل شبر ببيتي وتهمي بقلبي» «تبعثر أوراقي الصامتة» «تمزق ألعاب أطفالي الخائفين» . في مقابل هذه الأحداث ذات الجلبة والضجيج التي يجعلنا التعبير عنها بالأفعال المضارعة كأنا نرى أحداثها تتلاحق أمام أعيننا ونشهدها بغلظتها وقبحها ، في مقابل هذه

الأحداث لا نجد إلا «الصباح القتيل» و «الطرقات الحزينة» و «الأوراق الصامتة» و «ألعاب الأطفال الخائفين» و «الزمان العليل» . وهذه كلها ليس فيها فعل واحد، والفعل الوحيد الذي يقف مذهولا مأخوذًا أمام هذه الضوضاء السمجة المقتحمة هو «وأرمق جمعهم المنتشي بانتصاراته». وهو فعل يحمل من الأسى والدهشة وقوة المفارقة والحزن الأليم ما يجعله يقف مذهولا مأخوذًا أمام كل هذه الأحداث، إذ ماذا يفعل نبض القلب، والبيت المطمئن الساكن ، والأوراق الصامتة، ولعب الأطفال الخائفين أمام هذا البطش الباغي المزدهي بلمعان الأنجم فوق الأكتاف بالانتصار الزائف في غير معركة ؟ هنا لا يملك المتكلم إلا أن يقف مشدوها مأخوذا بهول المفاجأة «يرمق» ما يحدث مما لا يعرف له سببا ، ويدفعه إلى أن يسأل:

ترى من أكون ؟

ويأتي الجواب في القصيدة كاشفًا عن هذا الأسى العميق :

أنا شاعرٌ

لا أُخَبِّئُ في حِضْنِ بيتيَ ،

في نَبْضِ قلبيَ ،

في صَدْرِ طفليَ ،

غيرَ العُروبةِ عِشْقًا قديماً ،

وهَمًّا مُقيما .

هل هذا هو السبب فيما حدث ؟ وهنا تظهر المفارقة الساخرة الحادة إذ يصبح ما كان ينبغي أن يكون وسيلة تقريب داعية بغي وعدوان ، وتصبح «العروبة» التي تملأ أرجاء البيت ، وتخبأ في نبض القلب ، وتعلم للأطفال هي الدافع للمعتدي أن يرتكب ما ارتكب من إثم وبغي .

اللمسات الرقيقة الساخرة الحزينة فى هذه القصيدة - شأن غيرها - مفعمة بالشاعرية والأسى ، ولم تلجأ القصيدة إلى التعبير الزاعق ، والجمل الطنانة ، بل لجأت إلى الجمل الحزينة المترعة بالمشاعر المصدومة من هول المفاجأة غير المتوقعة .

والقصيدة الجيدة لا ترصد الأحداث ، ولا تؤرخ للوقائع ، أو تسجل الوقائع ، ولكنها ترصد المشاعر تجاه الأحداث ، وتسجل اللحظات التاريخية التى تحس بها . إنّ عبارة «الصباح القتيل» عبارة مكثفة ، وهى فى الوقت نفسه عبارة بسيطة ، ومثلها «الطرقات الحزينة»، وتوحّد القصيدة «النعل» فى جملة «وتجتاح نعلهم كل شبر بيتى ونبض بقلبى» لتجمع كل غلظة الباغين وخشونتهم فى نعل واحدة، تبطش دفعة واحدة ، ولذلك تسقط أدوات العطف بين أفعالها «تجتاح ، تبعثر ، تمزّق»؛ لأنها أفعال عشوائية على غير نظام أو ترتيب ، بل تعتمد الشراسة مسلكا والهمجية سبيلا .

وتضع القصيدة هذا التعبير الكاشف عن الغلظة والبربرية «تجتاح نعلهم كل شبر بيتى ونبض بقلبى . . تبعثر أوراقى الصامتة «تمزق ألعاب أطفالى الخائفين» فى مقابلة حادة كاشفة مع «أنا شاعر لا أخبئ فى حضن بيتى فى نبض قلبى فى صدر طفلى غير العروبة عشقا قديما وهما مقيما» هل هذا ما يبحثون عنه؟ وهنا أيضا تسقط أداة العطف ، لأن حضن بيت الشاعر ونبض قلبه وصدر طفله شىء واحد لا يمكن الفصل بين أجزائه . وهنا يتحد المظهر التعبيرى ويختلف الناتج الدلالى .

تعود القصيدة مرة أخرى فى أول المقطع الثانى فتبدؤه بهذه الأداة الجوابية: (أجَلْ) وتحدد ثلاث صفات (ها هم السادة الظافرون الأباة) وهذه الصفات الشريفة : السيادة والظفر والإباء ، يصدر عن المتصفين بها هذه الأفعال النكراء الخسيسة ، فيفاجأ المتلقى بأن إثبات هذه الصفات قصد بها سلب دلالتها تماماً لأن هؤلاء السادة الظافرين الأباة»:

يَجيئُونَ بابنةِ جَارِي الصَّبِيَّةِ ،

مَشْطُورةَ الوجْهِ ،

مثْقوبةَ الرَّأسِ ،

مَقْطُوعةَ الكفِّ ،

يرمونَ بالجسدِ المُسْتَحِمِّ ببحرِ الدِّماءِ . . .

يا لهـا من سيـادة ، ويا له من ظفـر ، ويا له من إباء ! وبكل إباء وظفـر وسيادة :

يُديرونَ أكتافَهُمْ

والنجومَ المضيئةَ

فى حَلَبَاتِ النِّزالِ .

«حلبات النزال» مع هذه الصبيـة الصغيرة التى انتصروا عليـها فى هذه الموقعة وفى هذا «النزال»

ولكن «المتكلم» فى القصيدة – وهو الذى كـشف عن نفسه من قبل عندما قال أنا شاعر – يقول :

وأسْألُ :

ماذا جَنَتْ زَهْرَةٌ يَانِعَهْ

تَضَوَّعُ فى كلِّ صُبْحٍ بعطرِ العُرُوبةِ فى سَاحَةِ المدرسة

«تحيا الأمة العربية»

تردِّ الزُهَيراتُ فى صَيْحةٍ حَاشدهْ

«تحيا الأمّة العربيّة - تحيا الأمة العربية - تحيا الأمة العربية»

وأسألُ : ماذا جَنَتْ نَفَحاتُ الخُزَامَى

يردُّ النَّشامَى :

سطورُ الجَرِيمةِ فَوْقَ الجِدَارِ :

«تعيشُ الكُوَيتُ يَمُوتُ الطُّغَاة»

حبّ الوطن والعروبة هو الجريمة التى تستحق هذا «النزال» الذى يشطر الوجه ويثقب الرأس ويقطع الكف التى كتبت هذا التعبير البرىء على الجدار ، ويغرق جسد صاحبته فى بحر من الدماء . وتبـقى شعارات العروبة أصـواتا مجوفة «تحـيا الأمة العربية» ، ويخرج هذا الشعار عن النسق العروضى؛ لأنه لم يعد لإيقاعه معنى ، فقد صار نشازاً لا يتوازن مع نسق الحياة العربية بعد هذا الصنيع!

تبدأ المقاطع فى القصيدة بعد ذلك بعبارة موحدة «تسائلنى طفلتى» على غير ما كانت تبدأ فى المقاطع السابقة «أجل» ، وكأن المقاطع السابقة إجابات لهذه المسـاءلة الملحة «ومنْ هؤلاء ؟ ومن أين جاءوا؟ وماذا يريدون؟» وتعود تسأل:

تُسَائِلُنِى طِفْلَتِى

وأنا صامتٌ لا أُجِيبُ

أجول بطرفى فى الطرقات المباحةِ

للقتلِ

للذُّعْرِ

للحزنِ

للقَهرِ

للشَّاحنات التى تَحْملُ العَلَمَ العربىَّ الشَّقيقْ

تجىء خِفَافًا مع الليلِ

تَرجع مُثْقَلَةً بالغنائم

عند الشُّروقْ .

كانت المقاطع السابقة أجوبة لأسئلة مضمرة ، وهنا أسئلة يذهل عن الإجابة عنها، فالطرقات المباحة للقتل والذعر والحزن والقهر والتخريب والنهب تصيب بالذهول ، وقد أصبح «وجه الكويت» نفسه حبيسًا يطل من وراء الشبابيك حزينا وقد أطبق الصمت الحزين فوق كل شىء :

لا أُبْصِرُ الآنَ شيئا

سوى قطةٍ تَعبرُ الدَّرْبَ

تَسْعى إلى غيرِ قَصْدٍ ، تَلُوبُ

تَعودُ إلى دَارِ أحْبابِها الغَائِبين

هذه الصورة البسيطة لهذه القطة ترسم صورة الخراب والدمار الذى أصاب الكويت ، فالقطة التى تعبر الدرب آمنة إلى غير قصد وتلوب فى المكان لا تفعل ذلك إلا فى مكان خرب ، قد نهب وهدّم ، وقُتِلَ أصحابه ، فليس ثمة من الأحياء مَن تخشاهم هذه القطة التى لا تجد شيئا تفعله سوى أن تعود إلى دار أحبابها الذين غيبهم الفزع والقتل والقهر والحزن .

فى مثل هذا الموقف المؤلم الذى يذهل الإنسان عن نفسه وعن بنيه وبناته فلا يستطيع جوابا لأسئلة البراءة التى تكون من هذه الابنة الخائفة المتسائلة تنشد الأمان :

وأطْرَقْتُ حينًا ،

أدرْتُ إلى البحرِ وَجْهِيَ ،
رأسى ثقيلٌ ،
هنا نَامَ جَدِّى الذى أكلَ البحرُ أشْلاءَهُ ،
فى الرّحيلِ الطّويلْ .
هناك أبى ، مزّق القِرْشُ أطْرافهُ ،
حينما نَزَعَتْ كفُّهُ الخبزَ
من بين أنْيَابِ غُولِ المُحيطِ
فأهْدَى البَقَاءَ لأطفالِهِ الجائعينْ .
وفوقَ القفَارِ التى ألْهَبتْ ظهرَها الشّمسُ ،
أمْسَتْ جَحيماً ،
رأيتُ ذِرَاعَ أخى تَثْقُبُ الصّخرَ ،
تبحثُ عن قطرةٍ
تَبُلُّ الصّدَى
وما سَألَ الشّطَّ
إنْ كانَ شحٌّ على الظّامئينْ .

هذا البلد الذى يقع بين البحر والصحراء أسسته الأجيال المتعاقبة بالكفاح الشريف ضد مظاهر الحياة القاسية فى الماضى والحاضر (الجد والأب والأخ) كل جيل بذل حياته للإسهام فى بنائه ، فقد أكل البحر أشلاء الجد فى الرحيل المستمر ، وقد أكل القرش أطراف الأب فى محاولة البحث عن قوت الأطفال الجائعين ، وقد جهد الأخ وهو يبحث عن قطرة ماء تبل الصدى فى الصحراء

التى ألهبت ظهرها الشمس وحولتها إلى جحيم لا يطاق . بلدٌ هذا حاله فى الكفاح ومحاولة البناء لماذا يعتدى عليه ؟ يعود سؤال الطفلة :

وتسألُنى طِفلَتى
أستفيقُ
دَوِىَ يَهُزُّ المكانَ فترتجُّ كُلُّ الشَّبابيكِ
تَعْوِى الرَّصاصاتُ
يَعلُو ضَجيجُ الأشاوسِ
يَعْدُونَ خَلْفَ صَبىٍّ صَغيرِ

لقد كانت هناك منازلة بين هؤلاء القادة الظافرين الأشاوس مع صبية صغيرة أغرقوها فى بحر من الدماء بعد أن شطروا وجهها وثقبوا رأسها وقطعوا كفها ورموا بجسدها . وها هم الآن يعدون خلف صبى صغير ليفعلوا به مثل ما فعلوا مع الصبية الصغيرة ابنة الجار ، فيخشى «المتكلم» فى القصيدة - وهو الشاعر - على طفلته :

فأحْضِنُها
ثُمّ أمْضِى بها جِهةَ القَبْوِ
نَعْبُرُ فوقَ الزُّجاجِ المُهَشَّمِ

حتّى لا يحدث لها ما حدث لأندادها ، وتأتى هذه الجملة «نعبر فوق الزجاج المهشم» متسللة فى هذا السياق فتبين كمّ الخراب والدمار . وفى هذا الجزء الأخير من القصيدة يأتى الجواب عن أسئلة الطفلة بقصة معادلة :

هيا أقصُّ عليكِ قُبَيلَ المنَام
حِكَايةَ قابيلَ

أخبارَ صَبٍّ يُسمَّى سِنِمَّارَ

لمَّا أقامَ الخَوَرْنَقَ

فَوْقَ ضِفَافِ الفُرَاتْ

وهنا تتناصّ القصيدة فى إشارة خاطفة مع قصتين إحداهما قرآنية وهى قتل قابيل لأخيه هابيل لا لسبب إلا لأن الأول القاتل لم يُتقبل منه قربانه ، ولأن الآخر تُقُبِّل منه ولا تزيد القصيدة هنا على أكثر من «حكاية قابيل» التى تتكرر بأشكال مختلفة ومن قبل أشارت القصيدة إلى الشاحنات التى تحمل العلم «الشقيق» وتترك المتلقى يقيم تقابلا بين الحاضر الماثل والماضى البعيد . والقصة الأخرى هى جزاء سنمار الذى يضرب به المثل فى سوء الجزاء ، والمقابلة هنا أيضا واضحة الدلالة كذلك .

إن هذه القصيدة تحمل شحنة كبيرة من الأسى صاغته فى عبارة شعرية رقيقة جارحة فى مفارقات ساخرة تمثل خصيصة واضحة من خصائص هذا الديوان ..

* * *

فى المحور الثالث من محاور قصائد ديوان «حصاد الريح» قصائد ثلاث تمثل مرحلة ما بعد المأساة وهى قصائد (أهلاً - المجد للظلام - الحصاد) . تتوارى فى قصائد هذا المحور روح السخرية ، وتتراجع المفارقات الجارحة الحزينة من حيث الأسلوب ، وتترقرق الذات فى التعبير فى نشيد فردى يعتمد على النجوى واجترار الأسى ، هذا النشيد الفردى يحتمل وجوها من التأويل تتوقف على نقطة انطلاق الرؤية فى (أهلاً) و (الحصاد) ، ولكن يظل الشعور بعدم الجدوى فى (المجد للظلام) .

وإذا كانت قصيدة (أهلا) «فى صفحة ٨٨ - ٩٢» قد انطلقت فى نغم

يحمل شيئا من العطر والفرح والنشوة اتخذت فيه القصيدة قافية اللام المطلقة المفتوحة لتناسب عنوانها (أهلا) واعتمدت فى البنية التعبيرية على السؤال فى الأبيات الثلاثة الأولى :

من أىِّ بَرْقٍ شَقَّ جُنْحَ اللَّيلِ ،

جِئْتِ سَحَابَةً للنورِ ،

عطراً ، روضةً ، ورداً ، وفلاً ؟

من أىِّ حَقْلٍ للرُّؤَى تَشَالُ أقْدَاحٌ مُعتَّقَةٌ تَضَوَّعَ كَرْمُهَا ،

أسْرَى شَذَاهَا ، شَقَّ أسْتَارَ الجَوَانِحِ واسْتَظلاَّ ؟

- من أينَ . . كيفَ . . متى . .

وأسئلة تلعثم خافقٌ طوراً ، تمزّق تارةً ، حينا تجلّى

وختمت بيتين كل منهما يبدأ بكلمة الترحيب «أهلا» التى اتخذت عنواناً للقصيدة :

أهلاً بِرَقْص سَنَابِلِ القَمْحِ المُذَهَّبِ

تَحضِنُ الجُورِىَّ ، ترسُمُ فى الدُّجَى قَمَراً مُطِلاًّ .

أهلاً بِطَيفٍ أخْضَرِ الخُطُوَاتِ وَرْدِىِّ المَلامِحِ ألف أهْلاً .

فإن البيت الذى توسط هذه البداية المبهجة المندهشة المتسائلة ، والنهاية المرحبة المضيئة قد كمن فيه الحزن والمرارة :

- اليومَ جِئْتُ وفى فَمِى مَاءٌ وجُرْحِى نَازِفٌ و الرُّوحُ ثَكْلَى

فالروح لا تزال ثكلى حزينة مع عودة هذه الغائبة التى جاءت من برق شق جنح الليل فكانت سحابة للنور والعطر ، وشق شذاها أستار الجوانح واستظل بها . وأيا ما كانت هذه الغائبة فإن عودتها لم تمسح الحزن المقيم ولم تجعل جروح الروح الغائرة تلتئم .

وإذا كان الفرح الظاهر في قصيدة «أهلا» لم يستطع أن ينزع ثكل الروح أو يشفي الجراح الكامنة ، فإن قصيدة «الحصاد» تفرش مساحة من الإحساس المرير بتوحد الذات المسافرة في رحلة «الحلم والهم». وليس هذا الهم هما شخصيًا فرديا في كل جوانبه ، فإذا كان ما يعانيه قدرا مفروضا فإن هناك هما مشتركا صار قدره الذي لا يفارقه :

قَدَرٌ أنْ يكونَ الذي لا يَكُونْ
حَيْثُ تَبْقَى المَنَاكِبُ تَنْسِجُ أكْفَانَ طِفْلٍ قَتِيلْ
حيثُ لا يَعْتَلِي صَهْوَةَ الدَّرْبِ غيرُ الظَّلامِ الثَّقِيلْ .

لقد كان الشاعر خليفة الوقيان أحد القلائل الذين لا يخبئون في نبض قلوبهم غير العروبة عشقا قديما وهما مقيما ، ثم عانى وعاين بنفسه «حصاد» هذا الحلم والهم ، ولكنه لا يزال على معتقده :

وَحْدَكَ الآنَ تَحْرُثُ في البحرِ تَغْرِسُ في الرِّيحِ كُلَّ البُذُورْ
رَقَّةَ الحُلْمِ نَفْحَ الأزَاهِيرِ قَمْحَ العُصُورْ
وَحْدَكَ الآنَ تَحْصُدُ في مهرجان الغَنَائِمِ شَوْكَ القُبُورْ .

* * *

هذه رؤية لديوان أحببته ، وأردت أن أشرك معي غيري في هذا الحب . ولكن هذه الرؤية لا تنفي غيرها من الرؤى ، بل إنها - فيما أرجو - قد تفتح السبيل لرؤى غيرها قد تكون أكثر نفاذاً وعمقا .

إشارات (*)

. . . أجلْ ، هَاهُمُ القادةُ الفاتحونَ ،

يطلّونَ ، تلمعُ أنجمُ أكتافِهِمْ ،

فى الصّباحِ القتيلِ ،

تُسابِقُهُمْ حَشْرَجاتُ الرّصاصِ ،

يَسُدُّون كلَّ المنافذِ ، والطُّرقاتِ الحزينةِ ،

تجتاحُ نعلُهمْ كلَّ شِبْرٍ ببيتى ،

ونَبْضٍ بِقلْبِى ،

تبعثرُ أوراقىَ الصّامتهْ .

تُمزّقُ ألعابَ أطفالىَ الخائفينَ

وأرْمُقُ جمعَهمُ المُنْتشِى بانتصاراتِهِ

فى الزمانِ العليلِ

- تُرى مَنْ أكونُ ؟

أنا شاعرٌ ،

لا أُخبّئُ فى حِضْنِ بيتىَ

فى نَبْضِ قلبىَ

فى صَدْرِ طفلىَ

غيرَ العروبةِ عِشْقًا قديماً

وهمّاً مُقيما .

* * *

(*) حصاد الريح : ٧ - ١٨ .

. . . أجلْ ها هُمُ السادةُ الظّافرونَ الأُباةُ ،

يجيئونَ بابنةِ جارِى الصّبيّةِ

مشطورةَ الوجهِ ، مثقوبةَ الرّأسِ ،

مقطوعةَ الكفّ ، يرمونَ بالجسدِ المستحمّ ببحرِ الدماءِ ،

يُديرونَ أكتافهمْ ، والنُّجومَ المُضيئةَ ، فى حلباتِ النّزالِ ،

وأسألُ :

ماذا جنت زهرةٌ يانعَهْ

تضوّعُ فى كُلّ صبْحٍ بعطرِ العُروبةِ فى ساحةِ المدرسهْ

«تحيا الأمة العربية»

تردّ الزُّهَيراتُ فى صيحةٍ حاشدهْ

«تحيا الأمة العربية - تحيا الأمة العربية - تحيا الأمة العربية»

وأسألُ : ماذا جنت نفحاتُ الخُزَامى ؟

يردّ التّشامى :

سطورُ الجريمةِ فَوْقَ الجدارِ :

«تعيشُ الكويتُ بموتِ الطُّغاهْ»

* * *

تُسائلنى طفلتى فى المساءِ الكئيبِ :

- ومن هؤلاء ؟ ومنْ أين جاءوا ؟ وماذا يريدون؟

ووجهُ الكويتِ يُطِلُّ حزيناً وراءَ الشبابيكِ ،

والصمتُ يُطْبِقُ فوقَ المدينةِ ،

لا أُبصر الآن شيئاً سوى قطةٍ تعبر الدربَ ،

تسعى إلى غير قصدٍ ، تلوبُ ، تعود إلى دار أحبابها الغائبينْ .

* * *

تسائلنى طفلتى

وأنا صامتٌ لا أجيبُ

أجولُ بطرْفِىَ فى الطُّرقاتِ المُباحةِ

للقتلِ

للذّعرِ

للحزنِ

للقهرِ

للشّاحناتِ التى تحمل العَلَمَ العربىَّ الشقيقْ !!

تَجىءُ خِفَافًا مع الليلِ

ترجع مثقلة بالغنائم عند الشروقْ .

واطرقْتُ حينًا ، أدرتُ إلى جِهَةِ البحرِ وجهىَ ،

رأسى ثقيلٌ .

هنا نامَ جَدِّى الذى أكَلَ البحرُ أشلاءَهُ فى الرحيلِ الطويلْ

هناك أبى ، مزّقَ القرشُ أطرافَهُ ،

حينما نَزَعَتْ كفُّه الخبزَ من بين أنيابِ غُولِ المحيطِ

فأهْدَى البقاءَ لأطفالهِ الجائعينْ .

* * *

وفوق القفارِ التي ألهبتْ ظَهْرَها الشمسُ ،
أمْسَتْ جَحيماً ،
رأيتُ ذراعَ أخي تَثْقُبُ الصخرَ ، تبحثُ عن قطرةٍ
تبلُّ الصَّدَى
وما سالَ الشطُّ إن كانَ شَحَّ على الظامئينْ .

* * *

وتسألني طفلتي ،
أستفيقُ ،
دويٌّ يهزُّ المكانَ ،
فترتجُّ كلُّ الشبابيك ،
تَعْوي الرَّصاصاتُ ،
يعلو ضجيجُ الأشاوسِ ،
يَعْدُونَ خَلْفَ صَبِيٍّ صغيرٍ ،
واحضنُها ثُمَّ أمضي بها جِهَةَ القبوِ ،
نعبرُ فوقَ الزُّجاجِ المُهشَّمِ ،
هيا أقُصُّ عليكِ قُبَيْلَ المنامِ ،
حكايةَ قابيلَ ،
اختيارَ صَبٍّ يسمّى سِنِمَّارُ
لما أقامَ الخورنقَ
فوقَ ضِفافِ الفُراتْ

من مفاتيح النص الشعرى

من مفاتيح النص الشعرى

١- ليست هناك طريقة واحدة يمكن الأخذ بها والاعتماد عليها في الدخول على النّص الشعرى؛ لأن كل نص يمتلك وسائل خاصة به ، بحيث تكون له وحدهُ ، وعلى المفسّر أن يحاول اكتشافها ، والإمساك بها والولوج من خلالها إلى عالم النص . وليس معنى هذا أنه لا يوجد شيء مشترك بين عدد من النصوص التى تنتمى إلى جنس واحد.

فالشعر - مثلا - فيه خاصية الوزن ، وفيه أنماط التراكيب المتماثلة ، وفيه الخصائص الأسلوبية للجنس كله من جانب ، وللشاعر الواحد من جانب آخر ، وللعصر الواحد .. إلخ غير أن الخصائص المشتركة لا تمثل بالضرورة مفتاحاً واحداً يفتح لنا باب كل قصيدة .

ومن هنا يجب البحث دائما عن السمة الخاصة بالنص نفسه . ولذلك فما أقوله هنا هو بعض الإجراءات التى تصلح أحيانا مع بعض القصائد وليست إجراءات عامّة تصلح لكل نص . وهذا نفسه دعوة إلى تحريك الوسائل مع حركة الفن المتجددة التى لا تلزم طريقا واحداً ولا مسلكا لا تعدوه . ولنتذكر دائما أننا لا نستطيع أن نمسك بطائر الفن المحلق وإنما نحاول الاقتراب منه ، ليمكننا وصف تناسق ريشه الجميل.

٢- من هذه الوسائل الإجرائية أو المفاتيح التى قد تفيد فى بعض النصوص «حركة الضمائر على سطح النص» وتنوّع هذه الضمائر من متكلم أو مخاطب أو غائب ، وغلبة بعضها فى النص على البعض الآخر ، والتحوّل الذى يتم بينها ، واكتناف بعضها للبعض الآخر ، واحتواء بعضها للبعض الآخر ،وما يظهره كل ذلك من حركة دلالية فى النص نفسه تعد انعكاساً لحركة الضمائر فى

النص ، فضلا عما تقوم به الضمائر من التماسك النصى من حيث الإحالات المتطابقة أو غير المتطابقة أو التبادل بين الظاهر والمضمر ، أو العكس. نستطيع أن نجد مثالا على ذلك فى قول حطان بن المعلى

أنزلني الدهرُ على حُكْمِهِ ... من شامخٍ عالٍ إلى خَفْضِ
وغالَني الدهرُ بوفْرِ الغِنَى ... فليسَ لي مالٌ سوى عِرْضِي
أبكانيَ الدهرُ ويا ربَّما ... أضحكني الدهرُ بما يُرْضِي
لولا بُنَيَّاتٌ كزُغْبِ القَطَا ... رُدِدْنَ من بَعْضٍ إلى بَعْضِ
لكانَ لي مُضْطَرَبٌ واسعٌ ... في الأرضِ ذاتِ الطولِ والعَرْضِ
وإنَّما أولادُنا بيْنَنَا ... أكبادُنا تمشي على الأرضِ
لو هبَّتِ الريحُ على بَعْضِهم ... لامْتَنَعتْ عَيْنِي عَنِ الغَمْضِ

فى هذا النص نجد ضمير المتكلم (المفعول به) هو الغالب فهو - إذن - مقهور (أنزلنى - غالنى - أبكانى - ربما أضحكنى) هذا المتكلم المقهور بضميره المفرد عندما يأتى فى حال الامتلاك يكون بالنفى (ليس لى مال) أو فى جواب (لو) الامتناعية - فهو أيضا منفى - (لكان لى مضطرب واسع..) (لامتنعت عينى..) فهو أيضا مقهور بالعدم.

ضمير المتكلم المفرد هنا يتحول إلى ضمير المتكلمين الجمع (وإنما أولادنا - بيننا - أكبادنا) وهنا يدخل المتكلم فى جمع كبير مما يفيد أن القضية هنا كلية ، فهى حقيقة عامة تنطبق على الجميع ، ومما يوحى بأنه ليس وحده فى هذا ولو أن غيره مكانه لفعل مثل ما يفعل .

ونجد هنا أيضا أن ضمير المتكلم المفرد يقوم مقام الجمع ، فقد كان السياق يقتضى أن يقول: (لامتنعت أعيننا عن الغمض) لكن الذى قيل هو (لامتنعت عينى) فأدخل نفسه مرة أخرى ضمن الجمع ، وناب عنهم جميعا فى

فعل المكروه وهو الامتناع عن الغمض مما يوحي بقدر عال من الإنسانية التى ترقّ وتبكى لأن هناك فلذة من كبد أى إنسان تهب عليها الريح ، ثم هو متأكد كل التأكد من أن هذا هو الذى يحدث له عند حدوث مكروه لأى ولد فهو أدل على الصدق الذى يسأل عنه لو حكم على الآخرين به.

وكما توحدت «العين» توحد الضمير (عينى) حتى يحيط هذا الضمير المفرد الحنون بالأولاد الذين جاء ذكرهم صراحة فى البنات مرة والأولاد مرة أخرى، والبنات ضمن الأولاد وبقيت ضمائرهم فى (رددن) و (بعضهم) فهم جميعا بنات وبنين محوطون بالرعاية الأبوية الحانية تحميهم أن يصيبهم مكروه أو يلم بهم أذى .

دور الضمير وتنوعه فى النص يعطى مجالا آخر لتعدد الأصوات فى النّص مما يكسب النّص درامية خاصة إذا اقترن تنوع الضمائر بحوار فى البنية النصية فإن هذا الحوار يضفى على النصّ حيوية وتدفقا ، وينفى عنه أحادية الصوت التى قد تدفع إلى الملال ، أو تحول النصّ إلى الإفضاء والبوح الذاتى إذا استطاع أن ينجو من الإملال .

٣- من هذه الوسائل الإجرائية فى بعض النصوص ما يمكن أن يطلق عليه «الجملة المحورية» أو جملة الانطلاق ، إذ تأخذ بنية النص من هذه الجملة المحورية نقطة انطلاق فى تناسل النّص ونموّه فتتولد عن هذا المحور أحيانا أبنية فرعية متوازية أو متجاورة تقوم فى عمقها على تحقيق غاية واحدة . هذه الجملة المحورية تأخذ صورا شتّى قد تتنوع بتنوع النصوص نفسها منها ما نجده فى قصيدة أبى ذؤيب الهذلى التى مطلعها :

أَمِنَ المَنُونِ ورَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ   والدَّهر ليسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ

حيث تبدأ القصيدة فى البيت السادس عشر منها بجملة هى : (والدهرُ لا يَبْقَى على حدثانه) وتنوع فاعل الفعل (لا يبقى) تنوعا محسوباً تستمر القصيدة فى

وصفه بصفات شتىٰ حتى ينتهي نهاية مفجعة في كل مرة

والدهر لا يبقى على حدثانه ← جَوْنُ السراة له جدائد أربع (١٦)
والدهر لا يبقى على حدثانه ← شبَبٌ أفزته الكلابُ مروَّع (٣٧)
والدهر لا يبقى على حدثانه ← مستشعرٌ حلق الحديد مقنّعُ (٥١)

كل فاعل من هذه الثلاثة (جونُ السراة، وهو الحمار الوحشى مع جدائده)، (والشّبب، وهو الثور الوحشي) والمستشعر حلق الحديد وهو الفارس الذي يلبس درعه ومغفره) - كل فاعل من هذه الثلاثة يلقى النهاية نفسها وهي الموت بعد مجالدة طويلة استمرت واحداً وعشرين بيتا مع الأول وأربعة عشر بيتا مع الثاني، وخمسة عشر بيتا مع الثالث ، وكأن ذِكْرَ الحيوان كان مُدْرَجًا للترقي إلى «الإنسان» ، وكان التدرج أيضا من الجمع إلى المفرد فجون السراة له جدائد أربع ، والشبب مفرد حتى يأتي الإنسان الذي يلاقي قدره مفردا .

وتصور القصيدة نهاية الحمار الوحشي مع أتنه وما فعله معها الصائد المتربص بها:

فَرَمَى فَألْحَقَ صَاعِديًا مِطْحرًا ... بالكَشْحِ فاشْتَملت عليه الأضْلُعُ
فَأبدَّهُنَّ حتوفَهنّ فهاربٌ ... بذَمائِه أو بَارِكٌ مُتَجَعْجِعُ

(الصاعدي : المرهف . المِطحَرّ : السهم البعيد الذهاب . الكشح : ما بين الخاصرة إلى الضلع الأخير من الخلف . والضمير في عليه يعود على السهم. أبدّهنّ حتوفهن : أعطى كل واحدة منها حتفها على حدة. الذّماء : بقية النفس . التجعجع : الساقط المتضرب)

وكانت نهاية الثور الوحشي على هذا الذي يصوره هذا البيت الأخير من جملته :

فكبّا كما يكبُو فنيقٌ تارزٌ ... بالخبْتِ إلا أنّه هو أبْرعُ

(كبا : سقط لوجهه . الفنيق : فحل الإبل . التارز : اليابس . الخبت : المطمئن من الأرض ليس به رمل . أبرع : أكمل وأتم)

وكذلك كانت نهاية الفارس المستشعر حلق الحديد المقنع مع زميله الآخر على هذا النحو :

فتخالسا نفسيهما بنوافذٍ ... كنوافذِ العُبُطِ التى لا تُرْقَعُ

وكلاهما قدْ عاش عيشَةَ ماجدٍ ... وجَنَى العَلاءَ لو ان شيئًا ينفعُ

(تخالسا : جعل كل واحد منهما يختلس صاحبه بالطعن . النوافذ : جمع نافذة وهى الطعنة التى تنفذ حتى يكون لها راسان . العبط جمع عبيط وهو البعير المنحور من غير علة).

اتحاد البداية المؤدى إلى تشابه النهاية يجعل جملة البداية جملة محورية فى هذه القصيدة ، ويجعل العمق واحداً لهذه اللوحات الثلاث مما يؤدى إلى تماسك هذا النص تماسكا عضويا على مستوى الجملة الكبيرة .

ويمكن فى كثير من القصائد أن تبحث عن هذه (الجملة المحور) التى تؤدى هذه الوظيفة التماسكية البيّنة كما فى هذه القصيدة .

وقريب من هذا ما تناولته من قبل باسم (المرتكز الضوئى) فى القصيدة ، وأقصد به ما يمكن أن يكون «الذروة الإبلاغية» فكأنه الغاية التى تسعى القصيدة إلى إبلاغها ، وتُحسن التأتى إليها ، والتسلّل لها من وسائل مختلفة . وقد تختلف قصيدة عن أخرى بطبيعة الحال فى موقع هذه الذروة الإبلاغية أو (المرتكز الضوئى) فقد يكون فى آخر القصيدة ، وقد يكون فى أولها ، وقد يكون فى وسطها ، ولكن الفرق بين المرتكز الضوئى والجملة المحورية أن

الأول جانب دلالى ، والثانية جانب تعبيرى ولاشك أن كلا منهما مفض إلى ما يفضى إليه الآخر .

ولا شك أن الجانب التعبيرى أوضح من الجانب الدلالى ولذلك قد يختلف قارئ لآخر فى تحديد المرتكز الضوئى فى القصيدة ولا يكاد يكون هناك اختلاف فى الجملة المحورية فيها

ومن هنا يتوقف فهم المرتكز الضوئى على قدرة المتلقى الخاصة وتمكنه من الفهم والتذوق وخبرته بالشعر ومأتيه وطرق تركيبه.

٤- من مفاتيح النص الشعرى ما يمكن تلمّسه فى القصيدة من الوسائل الأسلوبية الخاصة بها ، فلا شك أن كل نص يصطنع وسائله الأسلوبية التى تخصّه هو ، وقد يكون بعضها موجودا فى نصوص أخرى بالطبع ، ولكنها فى النص الواحد تمثل ملمحا مميزاً ، بحيث يكون اختيارها من قبيل المنشئ فيضا لاواعيا يقترن بهذا النص نفسه ، وبذلك يكون على المفسّر أن يتنبه لهذه الوسائل الخاصة التى تعين على التماسك النصّى المعين.

من ذلك مثلا ما يدركه القارئ أول الأمر من إيثار أسلوب الشرط الذى يتخذ أداة معينة هى (مَن) فى قصيدة زهير بن أبى سلمى ابتداء من قوله:

سَئِمْتُ تكاليفَ الحَياةِ ومَنْ يَعِشْ ... ثمانينَ حَولاً لا أبا لَكَ يَسْأَمِ
رأيتُ المَنايا خَبْطَ عَشْواءَ من تُصِبْ ... تُمِتْهُ ومَنْ تُخْطِئْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ
وأعلمُ ما فى اليومِ والأمسِ قَبْلَهُ ... ولكنَّنى عَنْ علمِ ما فى غَدٍ عَمِ
ومن لا يُصَانِعْ فى أمورٍ كثيرةٍ ... يُضَرَّسْ بأنْيابٍ ويُوطَأْ بِمَنْسِمِ
ومَنْ يَكُ ذا فَضْلٍ فيبخلْ بفضلِهِ ... على قومِهِ يُسْتَغْنَ عنه ويُذْمَمِ
ومَنْ يَجْعَلِ المعروفَ من دُونِ عِرضِهِ ... يَفِرْهُ ومَنْ لا يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَمِ
ومَنْ لا يَذُدْ عن حَوضِهِ بسلاحِهِ ... يُهَدَّمْ ومَنْ لا يَظْلِمِ النَّاسَ يُظْلَمِ

ومن هـاب أسـبـاب المنايا يَنَلْنَهُ   ولو نَالَ أسـبـابَ السـماء بِسُلَّم

ومَنْ يَعْصِ أطرافَ الزِّجـاجِ فـإنَّه   يُطيـعُ العَـوالِي رُكِّـبَتْ كُلَّ لَهْـذَمِ

ومَنْ يُوفِ لا يُذْمَمْ ومَـنْ يُفْضِ قَلْبُـهُ   إلى مُطْمَـئِنِّ البِـرِ لا يَتَجَمْجَـمِ

ومَنْ يَغْتَرِبْ يَحْسِـبْ عَـدُوًّا صَدِيقَـهُ   ومَنْ لا يُكَرِّمْ نفسَـهُ لا يُكَرَّمِ

ومَـهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امرئٍ مِنْ خَلِيقَـةٍ   وإنْ خَالَها تَخْفَى على النَّـاس تُعْلَمِ

ومَنْ لاَ يَزَلْ يَسـتَحمِلُ النَّاسَ نَفْسَـهُ   ولم يُغْنِهـا يومًـا من الناسِ يُسْأَمِ

فهذه الأبيات الثلاثة عشر كل بيت منها حكمةٌ وحده ، وقد بدأت بقوله :

سـئمت تكاليف الحـيـاة ومن يعش   ثمـانين حـولا لا أبا لـك يسـأمِ

وقد شرعت خبرة الثمانين بعد هذا البيت تتقطر بيتاً بيتاً من مجرّب محنك خبيـر عاش حتى سئم العيش، وخبر الحياة ورزاها ولم يعد له فيها مأرب . ونصيحته لذلك خـالصة غير مشوبة ،وقد أراد أن ينقل هذه الخبرة المتشعبة إلى بني جنسه تعقيبا على حديث الحرب ورزاياها التي يدفع إليهـا الطيش والجهالة وعدم الحنكة فتحصد الشباب الأغرار وتعرك الجميع برحاها الدائرة .

وقد ترابطت هذه الأبيات - برغم استقلال كـل بيت فيها بمعناه الجزئي - عن طريق صـدورها عن ضمير المتكلم الخبير (سئمت - رأيت - أعلم - ولكنني)، وعن طريق الواو العـاطفة التي تجمع الأبيات في نسق واحد، وعن طريق صيـاغتها في صيغة نحوية واحدة هي أسلوب الشرط ذي الأداة الواحدة (مَنْ). وهذا ملمح دقيـق في وسائل الترابط النصي. على أنـه يمكن ردّ هذه الأبيات دلاليا إلى الأبيات السابقة وربطها بالقصيدة كلهـا، ومن خلال تبين بنية القـصيـدة الداخلية وإيضـاح نسقـها الدلالي الـذي يكمن تحت مظاهر التعبيـر المختلفة للقصيدة.

وقد تعاطفت في هذه الأبيات ست عشرة جـملة شرطية ذات صيغة نحوية

واحدة، وإذن تماثلت هذه الجمل فى بنيتها التركيبية العميقة (أداة شرط + فعل شرط + جواب شرط) واتحدت فى سطحها أداة الشرط (مَنْ) الدالة على الشخص العام، والتى احتلت وظيفة نحوية واحدة فى الجمل كلها ولم تختلف الأداة إلا مرة واحدة فى قوله:

ومهما تكن عند امرئ من خليقة وإن خالها تخفى على الناس تعلم

ولذلك جاءت (عند امرئ) لتكسب هذه الجملة المغايرة، الشخصية والعموم، فهى بمثابة تعويض دلالى عن فقدان الشخصية العامة المفهومة من (مَنْ). فعبارة (مهما تكن عند امرئ) تساوى (مَنْ «يَفْعل») فقد اختلف الإجراء، أو سطح العبارة، واتفق عمقها.

وقد توزعت أفعال الشرط فى السطح بين السلب والإيجاب، وتعادلت فى هذا التوزيع، لأن هناك أحداثا تترتب على أحداث، فهى ردود أفعال للحركة، كما أن هناك أحداثا تترتب على عدم وجود أحداث معينة، فهى ردود أفعال لانعدام الحركة. فجاءت سبعة أفعال مضارعة مثبتة فى مقابل ستة أفعال مضارعة منفية. وفى جملتين فقط جاء انعدام الحركة المستثارة جوابا لحركة إيجابية (ومَنْ يوف لا يذمم) و (ومن يفض قلبه إلى مطمئن البر لا يتجمجم) وفى واحدة جاء سلب الحركة مترتبًا على سلب الحركة (ومن لا يكرم نفسه لا يكرّم). ومع هذا التنوع الظاهرى نجد هناك وحدة فى الباطن، فهو - إذن - تنوع داخل الوحدة؛ إذ عمدت القصيدة إلى بنية نحوية واحدة، وظلت تنوع فى مكوناتها حتى جاءت هذه الجمل الست عشرة التى تبدو منفصلة فى ثلاثة عشر بيتًا، ولكنها فى العمق متحدة.

إنّ التماثل التركيبى قد أدى إلى التوحّد، وقد جرى هذا التماثل التركيبى فى كل الأبيات الثلاثة عشر إلا بيتًا واحدًا هو قوله:

وأعلم علم اليوم والأمس قبله ولكننى عن علم ما فى غدٍ عم

الذى جاء بعد البيت الذى يكشف السأم من تكاليف الحياة، وكأنه أراد أن يبين به أن هذه النصائح المتوالية ليست رجما بالغيب ولا ظنا متجمجما، ولكنها حصاد تجارب طويلة وخبرة علم اليوم المعيش والأمس المعلوم؛ ولذلك كان هذا البيت تمهيدًا للصرامة القاطعة فى الأحكام، وتوطئة للحسم البادى فى إلقاء هذه الحقائق.

ومثال آخر من همزية شوقى التى يمدح بها الرسول صلى الله عليه وسلم، وفيها ملمحان بارزان أولهما هو لجوء القصيدة إلى نمط تركيبى واحد استمر فى أربعة عشر بيتا منها، وهو أيضا أسلوب شرط أداته (إذا) التى تكرر الشرط وتجدد حدوثه، وتكرر الجواب وتجدد حدوثه.

فإذا سَخَوتَ بلغتَ بالجودِ المَدَى ... وفَعَلْتَ ما لا تَفْعَلُ الأنواءُ
وإذا عَفَوتَ فقادرًا ومُقَدِّرًا ... لا يستهينُ بعَفْوِكَ الجُهَلاءُ
وإذا رَحِمْتَ فأنتَ أمٌّ أو أبٌ ... هذان فى الدنيا هُمَا الرُّحَمَاءُ
وإذا غَضِبْتَ فإنَّما هى غَضْبَةٌ ... فى الحقِّ لا ضِغْنٌ ولا بَغْضَاءُ
وإذا رَضِيتَ فذاكَ فى مَرْضَاتِه ... ورِضَى الكثيرِ تحلُّمٌ ورِيَاءُ
وإذا خَطَبْتَ فللمَنَابِرِ هِزَّةٌ ... تَعْرُو النَّدِىَّ وللقُلُوبِ بُكَاءُ
وإذا قَضَيْتَ فلا ارْتِيَابَ كأنَّما ... جَاءَ الخُصُومَ من السَّمَاءِ قَضَاءُ
وإذا حَمَيْتَ الماءَ لم يُورَدْ ولَوْ ... أنَّ القَيَاصِرَ والمُلُوكَ ظِمَاءُ
وإذا أجَرْتَ فأنتَ بيتُ اللهِ لم ... يَدْخُلْ عليهِ المُسْتَجِيرَ عِدَاءُ
وإذا مَلَكْتَ النَّفْسَ قُمْتَ بِبِرِّهَا ... ولو انَّ ما مَلَكَتْ يَدَاكَ الشَّاءُ
وإذا بَنَيْتَ فخَيْرُ زَوْجٍ عِشْرَةً ... وإذا ابْتَنَيْتَ فدُونَكَ الآباءُ
وإذا صَحِبْتَ رَأَى الوَفَاءَ مُجَسَّمًا ... فى بُرْدِكَ الأصْحَابُ والخُلَطَاءُ
وإذا أخَذْتَ العَهْدَ أو أعْطَيْتَهُ ... فجَمِيعُ عَهْدِكَ ذِمَّةٌ ووَفَاءُ
وإذا مَشَيْتَ إلى العِدا فغَضَنْفَرٌ ... وإذا جَرَيْتَ فإنَّكَ النَّكْبَاءُ

فهذه ست عشرة صفة مختلفة اتخذت جميعها صيغة الشرط أداته إذا الشرطية الظرفية فى أربعة عشر بيتا توحد فيها الخطاب، وصيغة الفعل الماضى الذى تحوله (إذا) إلى مستقبل، ومن هنا يتحول إلى عادة مستقرة، وخاصة أن إحدى عشرة جملة شرطية منها كان جوابها الجملة الاسمية المقترنة بالفاء، وتعاطفت جميعها بالواو التى نسقتها على غير ترتيب ولا تفاضل بينها، فهى كلها صفات مجموعة فيه تبدأ بالسخاء وتختتم بالقوة على الأعداء، والسخاء صفة تجمع كل ما عداها لأن السخى هو الذى يعفو ويرحم ويغضب فى الحق ويرضى فى مرضاة ربه وهو الذى يسخو بنفسه، وهذه الصفات كلها مسلوكة فى عقد الشرط المتكرر الذى يكشف عن خليقة ثابتة تفيض بالعطاء، ويظل الملمح الأسلوبى محوما فى جو القصيدة فيتكرر مرة أخرى بعد واحد وخمسين بيتًا فى بيتين آخرين:

وإذا تَصَدَّى للظُّبى فَمُهَنَّدٌ   أو للرِّمَاحِ فَصَعْدَةٌ سَمْرَاءُ
وإذا رَمَى عَنْ قَوسِهِ فَبَنِيَّةٌ   قَدَرٌ ومَا تَرْمِى اليَمِينُ قَضَاءُ

وثانى هذين الملمحين الأسلوبيين فى هذه القصيدة هو تكرار النداء وتناسبه مع ما يذكر بعده من صفات أو معطيات دلالية، فعندما يكون المنادى هو (يا خير من جاء الوجود) نجد الحديث عن المرسلين والنبيين والحنائف والحنفاء وآدم والأنام وغير هذا مما يشمل الأرض والسماء والوجود كله .

وعندما يكون المنادى هو (يا من له الأخلاق ما تهوى العلا منها) نجد الحديث عن الأخلاق والشمائل الكريمة وكل ما سيق بعد ذلك من صفات تضمنتها الأبيات الشرطية المشار إليها آنفا.

وعندما يكون المنادى هو (يا أيها الأمىّ ..) نجد المقابلة والمفارقة الدالة بين الأمية والرتبة العالية فى العلم التى دانت بها العلماء، ونجد الإشارة إلى الآية الكبرى وهى الذكر الحكيم المعجز، والبيان العالى وما يترتب عليه.

وعندما يكون النداء (يا ابن عبد الله) وهو إشارة إلى الإنسانية والبشرية، وأنه واحد فرد من خلق الله، قامت به هذه الشريعة السمحة بالحق التي ختمت كل الشرائع السماوية وتضمنتها في الوقت نفسه.

وعندما يكون النداء (يا أيها المُسْرى به) يكون الحديث عن المعجزة العظمى وهي الإسراء والمعراج وما كان من واديهما وما ترتب عليهما.

وعندما يكون النداء (يا من له عز الشفاعة وحده) يأتي الحديث عن الشفاعة وقدره منها.

وأخيراً يكون النداء (لي في مديحك يا رسولُ عرائسٌ) فيكون هذا هو النداء الأخير في القصيدة، ولكنه يعود على القصيدة كلها ببيان السبب الذي توجهت إليه القصيدة من أجله وهو أنه الرسول المصطفى المرتجى المتوجه إليه بالدعاء والتضرع والمديح:

مَا جِئْتُ بَابَكَ مَادِحًا بَلْ دَاعِيًا ... وَمِنَ الْمَدِيحِ تَضَرُّعٌ وَدُعَاءُ
أَدْعُوكَ عَنْ قَوْمِي الضِّعَافِ لِأَزْمَةٍ ... فِي مِثْلِهَا يُلْقَى عَلَيْكَ رَجَاءُ

٥ - من هذه المفاتيح التي يمكن أن تساعد على اقتناص خيط من خيوط النص التي يراد فكها تركيبيا لإعادة نسجها دلاليا ما يكون في بعض القصائد من ظاهرة التكرار التي تأخذ أشكالاً مختلفة منها **التكرار الصوتي**، ومنها **التكرار الصرفي** الذي يكرر صيغًا معينة، ومنها **التكرار التركيبي** الذي يكرر أنماطًا تركيبية خاصة تختلف في مفرداتها، ولكنها تتوازن في مكوناتها، ومنها **التكرار الجُمْلي** وهو الذي تكرر فيه جمل بذاتها، ومنها **تكرار البنية العميقة** للصور بحيث تختلف الصور في مكوناتها، ولكنها في عمقها تأخذ الاتجاه نفسه، وهذا الضرب من التكرار أكثرها عمقا وخفاءً إذ يكون سطح القصيدة متنوعا مختلفا، ولكنّ العمق واحد.

فمن تكرار اللفظ المعين ما رأيته في نصّ حطان بن المعلّى السابق الذى كرر فيه لفظ «الدهر» أربع مرات فى الأبيات الثلاثة الأولى، ولفت نظر قارئه إلى الدهر وما فعله به حتى أنزله على حكمه وتملكه وتحكم فيه فصار تابعا لما يأمره به لا يخالفه ولا يخرج عن إرادته.

ومن ذلك ما تراه فى مطلع قصيدة مالك بن الريب التى يرثى فيها نفسه حيث كرر فيها كلمة «الغضى» - وهى اسم للمكان الذى كان يعيش فيه ويساكن أهله:

أَلاَ لَيْتَ شِعْرِى هَلْ أَبِيتَنَّ لَيْلَةً   بِجَنْبِ الغَضَى أُزْجِى القِلاَصَ النَّوَاجِيَا
فليتَ الغَضَى لم يَقْطَعِ الرَّكْبُ عَرْضَهُ   وليْتَ الغَضَى مَاشَى الرِّكَابَ لَيَالِيَا
لَقَدْ كَانَ فى أَهْلِ الغَضَى لو دَنَا   مَزَارٌ ولكنَّ الغَضَى ليس دَانِيَا

فلما ابتعد عن الغضى وابتعد عنه ظل يكرره حتى يقربه لنفسه قربًا وجدانيا وقد عز قرب المكان.

ومن التكرار الصيغى وهو صرفى ما تراه فى هذه المقطوعة التى أنشأها أحد الأعراب الذى قيل له: من لم يتزوج امرأتين لم يذق حلاوة العيش، فتزوج امرأتين ثم ندم فقال:

تَزَوَّجْتُ اثْنَتَيْنِ لِفَرْطِ جَهْلِى   بِمَا يَشْقَى بِهِ زَوْجُ اثْنَتَيْنِ
فقلتُ أَصِيرُ بينهما خَرُوفًا   أُنَعَّمُ بين أَكْرَمِ نَعْجَتَيْنِ
فَصِرْتُ كَنَعْجَةٍ تُضْحِى وتُمْسِى   تَدَاوَلُ بين أَخْبَثِ ذِئْبَتَيْنِ
رِضَا هَذِى يُهَيِّجُ سُخْطَ هَذِى   فما أَعْرَى من احْدَى السُّخْطَتَيْنِ
وأَلْقَى فى المَعِيشَةِ كُلَّ ضُرٍّ   كذاكَ الضُّرُّ بَيْنَ الضَّرَّتَيْنِ
لِهَذِى لَيْلَةٌ ولتلكَ أُخْرَى   عِتَابٌ دائمٌ فى اللَّيْلَتَيْنِ
فإنْ أَحْبَبْتَ أنْ تَبْقَى كَرِيمًا   من الخَيْرَاتِ مَمْلُوءَ اليَدَيْنِ
وتُدْرِكَ مُلْكَ ذى يَزَنٍ وعَمْرٍو   وذى جَدَنٍ ومُلْكَ الحَارِثَيْنِ

وَمُلْكَ المُنْذِرَيْنِ وذى نُواسٍ   وتُبّعِ القَديمِ وذى رُعَيْنِ
فَعِشْ عِزًّا فإنْ لَمْ تَسْتَطِعْهُ   فَضَرْبًا فى عِراضِ الجَحْفَلَيْنِ

فهذا الأعرابى الذى شقى بزوجتيه ملأت عليه «التثنية» حياته فصار كأنه لا يرى إلا ما هو (مثنى)، ولذلك تكررت صيغة المثنى فى هذا النص القصير إحدى عشرة مرة فصبغت النص كله بهذه الصيغة.

وأما تكرار الجمل والعبارات فقد استغل استغلالا كبيرا فى الشعر الحديث، واتخذ أنماطا شتى، وكل نمط منها يكتسب دلالة مختلفة فى النص بما يمليه السياق الخاص. من هذه الأنماط تكرار البيت الأول مرة أخرى فى آخر القصيدة بما يجعل القصيدة دائرة محكمة، ويشعر أن الحال لا تزال كما هى منذ بدأت وأن الدورة مغلقة ولم يوجد مخرج بعد. ومنها أن تتردد جملة فى كل مقطع من مقاطع القصيدة لتلح على نقطة البدء وأنها - أى نقطة البدء تتجه فى اتجاهات متعددة، ومنها أن تتكرر الجملة أو العبارة فى مواضع مختلفة من القصيدة لتكون كالناقوس الذى يدق فى رتابة تنظم حركة القصيدة كلها. ولعلك إذا تناولت أحد الدواوين الحديثة تجد ظواهر شتى من هذا التكرار الذى يرتبط بالنص نفسه ويصنع فيه نوعًا من التماسك الخاص وضربا من انسجام الخطاب فيه.

٦ - ومن هذه المداخل أن يشيع فى النص الواحد بعض المفردات التى تنتمى إلى حقل دلالى واحد، أو متقارب، أو متضاد. ومن ذلك أسماء الزمان فى نص القصيدة وتدرج هذه الأزمان وتعدد دلالتها على مستوى الرمز أحيانا، ومن ذلك الأفعال وصيغها وتقييدها، ومن ذلك النعوت المتكررة فى القصيدة ورصد ما ترمى إليه فى سياقها، ومن ذلك أسماء الأعلام أو الإشارة وغير هذا وذاك من مجالات دلالية يكسبها التركيب والسياق فى النص معانى مختلفة تؤدى إلى تماسك النص وبنائه من جانب وإلى إنتاج دلالته من جانب آخر.

٧ - ليس هذا هو كل ما يمكن رصده من مداخل ولكن هذه محاولة لفتح باب الحديث فى الموضوع فحسب، وليس معنى هذا أن كل نص يمكن الدخول إليه من مدخل واحد فحسب، بل إن بعض المداخل تتعاون معًا فى فك شبكة النص التركيبية من أجل إعادة بنائها دلاليا، ومن هنا تعمل هذه العناصر على تماسك النص على مستوى البناء، وعلى شرحه من حيث التحليل.

نمط صعب

من العلاقة بين وزن الشعر ومادته

عند الأستاذ محمود شاكر

نمط صعب

من العلاقة بين وزن الشعر ومادته

عند الأستاذ محمود محمد شاكر

فى شتاء عام ١٩٨٩ ذهبت لزيارة شيخ العربية أبى فهر الأستاذ محمود محمد شاكر فى الجناح الذى أعد له فى فندق هيلتون أثناء زيارته للكويت. ودار الحديث فى مجلسه العامر، يتناول فنونا من الثقافة شتى، وصنوفا من العلم متنوعة، إلى أن اتجه الحديث إلى علاقة وزن الشعر بأدائه، أو بحر القصيدة بمعناها. وتذكرت أن أبا فهر - رحمه الله وطيّب ثراه - قد تناول هذه القضية بما لم يُسْبَق إليه، فى مقالاته السبع التى نشرها فى «المجلة» عامى ١٩٦٩/ ١٩٧٠ تحت عنوان «نمط صعب ونمط مخيف» ، وكنت أحتفظ بهذه المقالات السبع، أعيد قراءتها، وأدير النظر فيها، وأتأمل ما اشتملت عليه من فوائد جمة، وعلم جليل، وكثيرا ما كنت أتساءل بينى وبين نفسى: لِمَ لمْ يجمع شيخنا هذه المقالات، وينشرْها فى كتابٍ يجمع بينها، ويلم ما تفرّق منها. ووجدت الفرصة قد سنحت، فألقيت إليه بهذا السؤال الذى كان يتردد فى نفسى وفجأنى جوابه الذى ألقى به محتدا، عفويا كالعهد به مع محبيه وأهل مودته، «أنت لا تعرف شيئا!» ولكنى ألححت عليه فصمت قليلاً كأنما يسترجع شيئًا، و أخذته الحالة التى تتلبسه عندما يريد أن يشرح شيئًا، أو يجلّى مسألة لها بالعربية وتراثها وعلمها وثقافتها سبب، وقال كلاما طويلا بقى منه فى ذاكرتى أن الحديث عن عروض الشعر العربى، وعلاقته بالشعر، وتأثير الوزن فى الشعر ضمن منهجه فى فهمه ونقده، لم يكتمل، وأن لديه بقية منه، وأنه يريد أن يتأتى إلى هذا الموضوع الذى يدقّ، ويلطف، ويغمض، بعبارة تكشف دقيقه، وتقتنص لطيفه،

وتجلى غامضه، وهو لا يرضى بغير الفهم، والوضوح لنفسه ولقارئه سبيلا؛ لأنه يحب أن يجعل كل شيء بيّنا غير مبهم، لأن خطر الإبهام شديد، مفسد للعقل، وللعلم جميعا، ولأنه آفة هذا الزمان الذى نحن فيه. وسكتُّ إشفاقا عليه من الانفعال وبقيَتْ فى نفسى الرغبة فى ظهور هذه المقالات السبع فى كتاب حرصا عليها، وضنا بها من التفرق والشتات. وبعد طول ترقب وانتظار ظهرت هذه المقالات السبع فى كتاب سنة ١٩٩٦.

ويبدو أن المقادير جرت على غير ما يحب شيخنا، فلم يتمكن من إضافة ما كان يريد إلى ما كتبه من قبل، مع أن ما كتبه من قبل فيه غناء أى غناء.

وإن ما كتبه شيخ العربية وفتاها فى هذا الباب لنمط صعب حقا، ونمط مخيف حقا، ومنهج فى التناول يتأبى على من يتغياه سواه.

* * *

«... وهى قصيدة، ونمط صعب» عبارة مبهمة غريبة، قالها الوزير الأندلسى أبو عبيد البكرى (... - ٤٨٧ هـ) فى وصف قصيدة ابن أخت تأبط شرا، التى مطلعها:

إن بالشِّعْبِ الذى دُونَ سَلْعٍ ... لقَتيلاً دَمُهُ ما يُطَلُّ
قَذَفَ العِبْءَ عَلَىَّ وولَّى ... أنا بالعِبءِ لَهُ مُستَقِلُّ
ووراءَ الثَّأرِ مِنّى ابنُ أُخْتٍ ... مَصِعٌ عُقْدَتُهُ ما تُحَلُّ

وهى من بحر المديد فى صورته الأولى التى وزنها:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن ... فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

ولم يكن يدرى أبو عبيد البكرى عندما قال هذه الكلمة المبهمة الغامضة-

التى ربما قالهـا على السجيـة، عفواً، ومن أثر هذه القـصيدة، ووقع أنغامـها فى نفسه، لما قرأها، وترنم بها - أن هذه الكلمة سوف تشير بعده بقرون عالما بالشعر، بصيرا بلغة العرب، فيكتب كل مـا كتب عن هذا «النمط الصعب» فى العلاقة بين بحر المديد، وقصيدة على وزان عروضه الأولى، ويكشف لنا سطوة هذا البحر على الأداة، وهى اللغة، وسطـوته على الشاعر، وهو المترنم،وتمرد أنغام هذا البـحر التى توجب على الشاعر أن يكون فى حـال مطيقة لاحتمال سطوته، وعتوّه، بلا ذُلّ فى خضوع، ولا تضعضع فى لين، حتى يكون مطيقا لبسطه وقبضه، ولحيرته وقلقه، قادراً على أن يفضّ عنه أغلال سلطانه بالمهارة والحذق، حتى يرضى البحر بأن ينقاد انقياد عزيز قادر لعزيز قادر، يحبه ويرضى عنه.

وقد تأتى الأسـتاذ محمـود شاكر إلى وصف عـلاقة بحر المديد بقصيدته، ببحث شـاق مضن فى عمل الخليل بن أحـمد، دفعتـه إليه ملاحظة القـدماء قلة استعمـال هذا البحر «لثقل فيه». وقد أداه البـحث فى العروض، وأجزائه الأصول والفروع، ودوائره، إلـى أن مرد هذا الثقل هـو أن بحر المديد فى عـروضه الأولى ليس وزنه:

فـاعـلاتن فـاعلن فـاعـلاتن   فـاعـلاتن فـاعلن فـاعـلاتن

كما يرى العروضيون، بل هو:

فـاعلن مـسـتـفـعلن فـاعلن (تنْ)   فـاعلن مـسـتـفـعلن فـاعلن (تنْ)

كما يرى هو؛ لأن هذه الصـورة الثانية التى يراها هو أحق بأن يوزن عليها بحر المديد، تأتى فيها الأوتاد [1] فى أجزائها[2] أطرافًا، أما الصورة الأولى التى قال بها العروضيون فتختلف فيها مواقع الأوتاد، فيأتى وسطا فى (فاعلاتن) ويأتى طرفًا فى (فاعلن).

(١) الوتد وتدان مجموع ومفروق، المجموع: متحركان وساكن ورمزه //٥، والمفروق متحرك فساكن فمتحرك ورمزه /٥/)

(٢) الأجزاء هى التفعيلات ، كل تفعيلة جزء.

وقد بنى اختياره على ملاحظة مهمة فى عروض الخليل بن أحمد، هى أنه رأى عروض الخليل كله يدل أن الجزأين الأولين من البحر هما اللذان يقرران مكان الوتد فى العروض [1] والضرب [2]، وهو يسمى الجزء الأول «الصوت» أو «حادى النغم»، والجزء الثانى له «الصدى» أو «المجيب». فإذا اختلف موقع الوتد فى الجزأين الأولين، فكان أحدهما طرفـا، والآخر وسطا؛ لم ندر ما يكون عليه موقع الوتد بعد فى العروض والضرب، وعندئذ يضطرب نغم البحر كله، ويختل لاختلال نسبة الأسباب [3] (إلى الأوتاد، لا فى الأجزاء من حيث هى أجزاء، بل فى مجرى البحر نفسه من أوله إلى آخره. وهذا من أعظم الدلالة على أن الأجزاء ليس لها فى ذواتها شأن، بل كل شأنها كائن فى تركيبها من البحر [4].

ولما رأى الخليل بن أحمد قد أدخل الصورة التى تداولها العروضيون لبحر المديد، فى دائرته، وأغفل الصورة التى يراها هو أحقّ بأن يوزن عليها بحر المديد، اعتذر للخليل بأنه أراد أن يدل على أن «الأجزاء العشرة» التى لهج الناس بتسميتها «التفاعيل» إنما هى ضوابط للأوتاد، وموقعها بين الأسباب حين تركب منها البحور، وليدل أيضًا على أن مواقع الأوتاد بين الأسباب فى البحر هى عماد البحر التى تضبطه، ثم ليدل أيضًا على أن هذه الأجزاء العشرة أى التفاعيل لامعنى لها فى ذاتها، وإنما تكتسب معنى حين تركّب منها البحور المختلفة.

ويستلفت النظر فى هذا الصنيع، أن شيخ العربية استوقفته كلمة فى كلام القدماء، هى وصف بحر المديد بالثقل، فجال هذه الجولة العروضيّة، التى نقلت طرفا منها باختصار، ليفسر هذا الوصف الذى ترك القدماء تفسيره، وما فعل ذلك إلا لأنه يحس بما أحسوا به، ويثق بأنهم يعرفون أسبابه، ولكنهم لم يبينوا عنه، وقد أبان هو، وكشف لنا ما لم يكشفوه.

---

(١) التفعيلة الأخيرة فى المصراع الأول .

(٢) التفعيلة الأخيرة فى المصراع الثانى .

(٣) السبب سببان خفيف وهو متحرك فساكن ورمزه هو / ٥ وثقيل وهو متحركان ورمزه هو / / .

(٤) نمط صعب ١٠٧، ١٠٨.

ويدفعنا صنيعه هذا إلى أن نتعلم هذا النهج، فنحاول أن نلتمس الأسباب العلمية التى تعلل لملاحظات القدماء التى تبدو لنا عابرة، وقد نوافق أو لا نوافق، هذه مسألة أخرى، المهم ألا نهمل هذه الملاحظات التى تتردد كثيراً، ونتداولها دون أن نحاول تفسيرها.

وقد كرر أكثر من مرة أن التفاعيل العروضية لا معنى لها فى ذاتها، وإنما تكتسب معناها حين تركب منها البحور فيتبين بذلك مواقع الأوتاد. فهو يهتم بمواقع الأوتاد اهتماماً كبيراً.

والواقع أن صورة البحر الصوتية سواء قوبلت بالتفاعيل، أو بالحركات والسكنات وترتيب هذه مع تلك، أو بالمقاطع الصوتية، صورة مجردة تكتسى لحماً ودماً عندما يصاغ الشعر على أوزانها، فيأخذ النغم من الكلمات والجمل معنى آخر يضاف إلى هذه الصورة الصوتية المجردة. وسوف يظل ما يقابل الأوتاد فى مكانه سواء اعتبرناه بالصورة الأولى التى ارتضاها العروضيون، أو بالصورة الثانية التى ارتضاها هو، أو بصورة أخرى غيرهما مثل:

فاعلاتن فاعلاتن فعولن   فاعلاتن فاعلاتن فعولن

وهى صورة يمكن أن يوزن عليها بحر المديد فى صورته الأولى ويمكن استخراجها من الدائرة، ويكون أصلها:

فاعلاتن فاعلاتن فعولن فاعلن   فاعلاتن فاعلاتن فعولن فاعلن

ويكون البحر أيضاً مجزوءاً وجوبا، غير أن هذه الصورة لا تطرد عليها الصور الأخرى، ولا تجرى معها فى دائرة واحدة وكان عمل العروضيين كله هو محاولة الاطراد. أما بيان مواقع الأوتاد، وكشف النغم، وسطوته وبطئه حينا وإسراعه حينا فليس من عمل العروضيين لكن من عمل النقاد والمتذوقة.

كان وصف بحر المديد بأن فيه ثقلا هو الذى دفع الأستاذ محمود شاكر إلى هذا الكشف العروضى لكى يصل منه إلى ما يريد من بيان نغمه، ودوره، وتأثيره فيمن يريد أن يركبه، وأما الكلمة الأخرى فهى وصف أبى عبيد لقصيدة جاءت على هذا البحر بأنها «نمط صعب» وهاتان الكلمتان هما اللتان أظفرتانا بهذا السفر الجليل الذى تناول جوانب مهمة، منها علاقة البحر بمادته وموضوعه. وإن كان لم يخرج عن صورة واحدة من صور بحر المديد، فإن هذا التناول الفذ دليل على ما وراءه، ويظهر عمله إذا قارناه بمن قبله.

لقدكانت الإشارة إلى علاقة البحر بمادته وموضوعه قبل الأستاذ محمود شاكر إشارة مجملة، غير مفصلة، تحتمل وجوها من التأويل.

وإذا نظرنا إلى إشارة أرسطو فى المقابلة بين الملحمة والمأساة [1] وجدناه يقول «تختلف الملحمة عن المأساة فى طول التأليف وفى الوزن» وهذه إشارة عارية عن الشرح والبيان.

وقد تأثر الفلاسفة المسلمون بما قرأوه عند أرسطو فأشاروا إلى اختصاص بعض الأغراض أو المعانى بوزن معين.

يقول أبو نصر الفارابى فى مقالة فى قوانين صناعة الشعراء للمعلم الثانى: « إن جل الشعراء فى الأمم الماضية والحاضرة اللذين بلغنا أخبارهم خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها. ولم يرتبوا لكل نوع من أنواع المعانى الشعرية وزنا معلوما إلا اليونانيون فقط، فإنهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعا من أنواع الوزن، مثل أن أوزان المدائح غير أوزان الأهاجى، وأوزان الأهاجى غير أوزان المضحكات ، وكذلك سائرها ، فأما غيرهم من الأمم والطوائف، فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة مما يقولون بها الأهاجى إما بكلها، وإما بأكثرها، ولم يضبطوا هذا الباب على ما ضبطه اليونانيون» [2].

(١) فن الشعر لأرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوى: ٦٧ وترجمة متى بن يونس ١٣٨) .

(٢) فن الشعر : ١٥٢ .

ونجد الشيخ الرئيس ابن سينا يجعل الوزن ضمن ثلاثة أشياء يخيل بها الشعر، ويحاكى، هى اللحن، والكلام، والوزن، ويقول عن الوزن «فإن من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقّر»[1].

ولم يخرج أبو نصر الفارابى ولا ابن سينا عن الشعر اليونانى، ولم يشر أحد منهما إلى الشعر العربى، ولم تخرج إشارتهما عن هذا الإجمال الذى يحتاج إلى بيان، ولذلك لم يلتفت النقاد العرب إلى ربط الوزن باللغة، أو بالموضوع إلا إشارات مجملة تحتمل التأويل، كما أسلفت.

ولم يقف على هذا الجانب أحد من القدماء مثلما وقف حازم القرطاجنى فى كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» فقد قرأ كتاب أرسطو، ومن تأثر به، وحاول أن يفيد من إشاراتهم فى هذا الجانب. ولكى يتناول علاقة العروض بالشعر أعاد القول فى العروض، وقدم اجتهادا فى بعض مصطلحاته وعلاقة بعض الأجزاء ببعض، ورتب ميزة بعض الأوزان على بعض بحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، وبحسب وضع بعضها من بعض وترتيبها، وبحسب ما تكون عليه من مظان الاعتمادات كلها من قوة أو ضعف، أو خفة أو ثقل، وينضم إلى هذه غرض الشاعر، فإذا قصد الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد فى موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شىء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك فى كل مقصد ويقول «وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزنا يليق به، ولا تتعداه فيه إلى غيره». وعبارة حازم هنا تكاد تقترب من عبارة ابن سينا والفارابى، ثم هى عبارة عامة أيضاً لا تدرك منها خصوصية وزن على آخر. ولكنه انتقل إلى الأوزان العربية فجعل الطويل والبسيط أعلاها درجة، يتلوهما الوافر والكامل، يتلوهما الخفيف، «فأما المديد والرمل ففيهما لين

(1) من كتاب الشفاء - فن الشعر: ١٦٨

وضعف وقلما وقع كلام فيهما قوى إلا للعرب، وكلامهم مع ذلك فى غيرهما أقوى» ويمتد الوصف إلى الأبحر الباقية بمثل هذا التعميم الذى يحتاج إلى كشف وجلاء، أو وقفة من خلال نص مثل وقفة شيخ العربية أمام عبارة أبى عبيد البكرى «نمط صعب». فما معنى أن يكون فى الطويل بهاء وقوة، وأن يكون للبسيط سباطة وطلاوة، وللكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب بساطة وسهولة، وأن يكون فى المديد والرمل لين يجعلهما أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر، وأن تكون فى الهزج سذاجة وحدّة زائدة، وما معنى قلة الحلاوة فى المجتث والمقتضب ووجود طيش فيهما، وأن ينفرد المضارع بكل قبيحة؟

وحين تبتعد الأحكام عن النصوص، ولا تقوم على التحليل تجد التعارض فيها، فعلى حين يرى القرطاجنى أن فى المديد لينا وضعفا، يقول عنه عبد الله الطيب [1]: «فبحر المديد فيه صلابة ووحشية وعنف تناسب هذا النوع من الشعر (الرثاء)... وبحر المديد على بساطة نغمه يعسر على الناظم لأن تفعيلاته تطلب كلمات متقطعة، نحو «يا» «لبكر» «أنشروا» «لى» «كليبا» ونحو: «خير» «ماء» «تاينا» «مصمئل» وأحسب أن هذا التقطيع هو الذى جعل الشعراء يتحامونه. ثم إن هذا التقطيع فى ذاته شىء لا يقبله الذوق إلا فى الحالات النادرة كموقف الغضب الشديد الذى يسبب التمتمة والعى». فعبد الله الطيب - كما ترى - ذهب ملحيا غامضا فى عسر هذا البحر. فما معنى أن تكون الكلمات مقطعة؟ إن كل الكلمات فى كل بحر وغيره مقطعة على هذا النحو، ومعنى هذا أن كل البحور عسيرة، وعلى الشعراء أن يتحاموها!

وفى الوقت الذى يحاول عبد الله الطيب أن يجعل لكل بحر معنى، تجد د. إبراهيم أنيس[2] يقول: إن استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد

(1) المرشد إلى فهم أشعار العرب ١/ ٧٥ .

(2) موسيقى الشعر: ١٧٧ .

يشعرنا بمثل هذا التخير أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه، فهم كانوا يمدحون، ويفاخرون، أو يتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم . فينفي وجود علاقة بين البحر وموضوعه.

فقضية علاقة وزن الشعر بأدائه وموضوعه قضية قديمة، حاول الفلاسفة العرب الذين قرأوا أرسطو شيئا منها لم يطبقوه على الشعر العربي، وناوشها النقاد العرب من بعيد عندما تحدثوا حديثا عاما عن مناسبة الأوزان للمعاني، وأثارها حازم القرطاجني من الجانب النظري الذي لم يؤيده بتطبيق أو تحليل، ولذلك وصفه شكري عياد [1] بأن ذوقه للأوزان العربية يحمل قدرا كبيرا من الذاتية التي ستظل عالقة بمثل هذه الأحكام ما بقي الكلام عن الأوزان منحصراً في القشرة السطحية للتفاعل غير متجاوز هذه القشرة إلى عالمها الداخلي الفني المكون من أصوات لها قيمتها الموسيقية . ومن المحدثين وقف عبد الله الطيب وإبراهيم أنيس على طرفي نقيض، أولهما يثبت للأوزان معنى، والآخر ينفي هذا المعنى، ولكن الإثبات عار عن التحليل، والنفي مفتقر إلى الدليل.

وعندما عالج الأستاذ محمود شاكر هذه القضية، عالجها من خلال نص حي تتفاعل فيه أنغامه مع أدائه، فاقتنص العلاقة بين الوزن والشعر في حالة عمل. وقد أخذ لهذا الوصف الذي قدمه عدته من المهاد العروضي الذي بين فيه «ثقل» هذا البحر، بحر المديد – كما جرى بذلك لسان بعض القدماء – وشرح أسبابه، وانتهى إلى أنه ليس بثقل، وإنما هو ما يكون من النزاع الخفي المتتابع بين «الحادي والمجيب» أو «الصوت والصدى» وبين الترفيل [2] في الصورة التي اختارها لوزن المديد «فاعلن مستفعلن فاعلن (تن)» وما أوجب نزاعهما من توقف، وتردد، وإحجام، ومن استفزاز مسرع إلى الانطلاق، ثم حدوث ذلك كله في زمن متقارب.

---

(1) موسيقى الشعر العربي : ١٣٤ .

(2) الترفيل هو : زيادة سبب خفيف أي حركة وساكن على ما آخره وتد مجموع .

وهذا وصف من يجيد إنشاد الشعر، ويحسن التغنى به، ويتذوق هذا الإنشاد، ويتطعم هذا التغنى. وتذوق النغم، والتأنى فى التذوق - كما يقول بَرّد اللهُ مضجعه - «هما الفيصل فى إدراك حقيقة هذه الصفة التى وصفت».

كل عبارات كتاب «نمط صعب ونمط مخيف» تتآزر وتتلاحم لتنقل معنى أكبر هو حب «فن الشعر» وأنا أحاول أن أنقل منها شيئا واحدا يعد خيطا من نسيج الشعر، وهو خيط رابط بين وزن الشعر ومادته وهى اللغة. ووزن الشعر مرتبط بألفاظه، والألفاظ مرتبطة بالجمل، والألفاظ والجمل فى الشعر هى المدخل إلى تمثله، وتذوقه، وفهمه . «وتَمَثُّلُ القصيدة أمرٌ شاق فى حديث الشعر وقديمه سواء، لأن الشعر كله يعتمد على الألفاظ، وعلى تركيب الألفاظ وتصريفها، وعلى بناء الجمل ومنازلها من السياق، وعلى الأواصر الخفية بين الظاهر والباطن، وعلاقة الوزن فى الشعر بمادته إحدى هذه الأواصر الخفية بين الظاهر والباطن.

فالوزنُ الخاص يؤدى إلى ألفاظ خاصة وتراكيب خاصة، والألفاظ فى الشعر لا يراد بها مجرد وجودها فى اللغة بمعانيها التى درج عليها أهل كل لسان فى التعبير عن فحوى ما يريدون، الألفاظ فى الشعر أمرها مختلف «لأنهم يلبسونها بالإسباغ ويخلعون عنها بالتعرية ما يكاد ينقل اللفظ عن مستقره فى اللغة وكتبها إلى مدارج تسيل باللفظ وقرنائه من الألفاظ إلى غاية غير غاية المتكلم المبين عن نفسه لسامعه، وهذا شبيه بما تسميه المجاز والاستعارة والكناية وما جرى مجراها».

فى شرح قول ابن أخت تأبط شرا - فى القصيدة التى كانت سببا فى هذا الكتاب -:

شامس فى القر حتى إذا ما ذكت الشعرى فبرد وظل

جال الشيخ جولة رائعة فى الشعر العربى، يبين فيها صفة القيظ فى الأحياء، يقول بعدها: «فهذه بعض صفة القيظ فى الأحياء، فاكتفى شاعرنا من ذلك كله بهذين اللفظين الموجزين العاريين «ذكت الشعرى»، وتركهما بالإسباغ يدلان على ذلك، وعلى غيره من كلل وقدة تصيب الأحياء وتحيط بهم، وتفعل بهم مثل فعل القيظ حين يحتدم، وخاله تأبط شرا عندئذ «برد وظل» يطفىء الغلة ويكن المحرور» ثم يكشف بعد هذا البيان أن هذا كله أثر من آثار سلطان بحر المديد على الشاعر، وسلطان الشاعر على بحر المديد، وكيف استطاع بمهارته أن يقتصد فلا يبذر، وأن يتأنى فلا يعجل، وأن يطرح التشبيه المركب جانبا، وما هى إلا الألفاظ العارية الموجزة الحية، يلقيها على أنغام هذا البحر المستمرة، لتسرب الأنغام ناشرة من معانى الألفاظ، متراحبة بها، هادئة غير صاخبة، ولا مفزّعة عن أماكنها من النغم، فالتأثير ليس متجها من البحر ذى السطوة والسلطان على المترنم أو الشاعر وحسب، بل هو متبادل بينهما، وكل منهم له تأثيره الخاص.

طبيعة بحر المديد - كما يحددها شيخ العربية - تتردد بين البطء والأناة، والسعى والعجلة، ثم معاودة البطء والأناة، حيث يتوقع أن يستقر، فلا يكاد يؤنس من نفسه قرارا حتى يحجم ويتردد ولا يكاد يقر حتى يقلق فيسرع، فيتلقفه حادى النغم ومجيبه فى المصراع الثانى فيدخل فى بعض الأناة والبطء، ثم السعى والعجلة، ثم يدخل فى بطء وأناة، وتردد وإحجام، وانبعاث لداعى «الترقيل» ثم ينقطع. هذا الوصف مبنى على الوزن الذى اقترحه لبحر المديد، وهو صادق سواء أخذنا به أم لم نأخذ به، لأنه فى الحقيقة وصف لمقاطع صوتية تتوالى على نظام مخصوص يتفق مع كل وزن مقترح. هذه الطبيعة تفشى فى نغم المديد قلقا وحيرة، وبسطا وقبضا، تتتابع كلها دراكا فتشد إليها المتغنى به المسترنم، وتكبح من غلوائه كلما أوشك أن يسرع، أو يسترسل حتى يذعن ويتئد.

وهذه الخليقة فى بحر المديد تحتاج إلى شاعر خاص، فليس كل شاعر يستطيع أن يركب هذا البحر، لأن نغم هذا المديد «المسرفل» يوجب على المترنم وهو الشاعر إذا لابسه أن يلابسه وهو فى حال مطيقة لاحتمال سطوته بين القلق والحيرة، والبسط والقبض، وهى تتتابع عليه دراكا لا تفتر، وليس كل مترنم يطيق ذلك أو يصبر عليه إذا طال، وليس كل مترنم بقادر على أن يقبل سطوة تكلفه إذا أراد أن يسترسل، وليس كل مترنم يملك الأداة التى تطيعه حتى يبذل لهذا النغم المستبد ما يتطلبه منها، وأعنى بالأداة اللغة. وهو مع سطوته لا ينقاد لمن يخضع له كل الخضوع، بل ينقاد لمن يقبل عليه خاضعا، ثم يلبث أن ينفض أغلاله، ليفرض على هذا النغم بعض سلطانه هو، وبعض سطوته هو، لكى يرده إلى الطاعة بعد التجبر، وإلى الإذعان بعد الغلو، ثم لا يفعل ذلك إلا مترفقا لا يطغيه حب الغلبة، ولا يزدهيه علو سلطانه على سلطان النغم.

هذا عن تأثير بحر المديد فى الشاعر، وسطوة الشاعر عليه، أما ما يقتضيه نغمه من الألفاظ والصور والتراكيب فيقول عنه: «ثم هو بعد ذلك نغم يطالب المترنم بأن ينبذ إليه الكلمات حية موجزة مقتصدة خاطفة الدلالة، تنبذ فى أناة وتؤدة، فإذا هى واقعة منه فى حاق موقعها لا تتجاوزه. بل ربما زاد فطالبه بأن تكون أنفس الكلمات دالة ببنائها، ووزنها، وحركاتها، وجرسها على المعنى المستكن فيها بلا استكراه ولا قسر» فالألفاظ واقعة فى هذا البحر بين سطوتين تتجاذبانها، ولذلك تخرج على وصف الشيخ فى تحليل هذه القصيدة.

أما الصورة التى تتشكل من هذه الألفاظ فى هذا البحر فيقول عنها «ولأنه نغم ذو سطوة على المترنم، وعلى أداته، فهو لا تطيق خلائقه احتمال التشبيه المركب المسترسل، ولا الصورة المزدحمة المتعانقة المستفيضة. ما هو إلا التشبيه المشرق الذى يبسط ظلاله دون جِرْمه، وما هى إلا الصورة المنمنمة

المحددة القسمات، تشف عنها الكلمة والكلمتان، دون الصورة المنبسطة التى تتشاجر فيها الشخوص، وتتداخل الألوان». والتحليل الذى قدمه يدل على أن هذه الصفات قد تحققت فى هذه القصيدة، فليس هذا وصفا حدسيا، أو انطباعا ذاتيا.

استوفى الوصف السابق طبيعة بحر المديد، وطبيعة الشاعر الذى يقدم عليه، وطبيعة الألفاظ التى يتطلبها هذا البحر، وطبيعة الصور التى تصلح له، وبقيت «الحال» التى يكون عليها الشاعر عندما يساور هذا البحر، وهذه يقول عنها أبو فهر «وعلى ذلك فأوفق حالات المترنم حين يلابس هذا النغم أن يكون على حال «تَذَكُّرٍ» لشىء كان ثم انقضى، فهو يسترجع ذكرى ينظر إليها من بعيد مترجية تزدحم فيها التفاصيل، فيختار من صورها نبذا، وأطرافا تبين بالإشارة الجامعة دون التصريح، وبالاقتصاد الحكيم دون التبذير، وبالأناة دون العجلة، بلا هياج عاطفة، ولا ضرم نفس، ولا غلو فى كتمان، وبلا طغيان فى بوح. وأيا ما كان المعنى الذى يعالجه المترنم فى قرارة نفسه حين يلابس هذا النغم، من غضب، أو رضا، أو سخط، أو عتاب، أو حزن، أو فرح، أو وصف، أو ماشئت، فلابد أن تكون هذه السمات ظاهرة فى عبارته، وصريحة فى دلالته، ومطيقة للحركة فى خلال هذا النغم بقلقه وحيرته، وبسطه وقبضه، وإلا فإن المترنم لن يحصل إلا على التعب واللجاجة».

وإذن، طبيعة بحر المديد، وما تقتضيه السطوة المتبادلة بينه وبين شاعره من اقتصاد فى الألفاظ، وشحنها بدلالات شعرية مكثفة، وصور منمنمة محددة القسمات، وحال «التذكر» التى ينبغى أن يكون عليها الشاعر، هى التى أدت إلى قلة استعمال هذا البحر قديما وحديثا، وعبارة الوزير أبى عبيد البكرى «نمط صعب» فى رأى شيخ العربية تشير مع وجازتها وغموضها إلى كل هذا الذى

شرحه شيخنا ووصفه. وقد اخترق وصفه جوانب متعددة تتعلق ببحر المديد ونغمه، وبالشاعر الذى يطيقه، وحال هذا الشاعر عندما يلابسه، والألفاظ التى يقتضيها، والصور التى تلائمه. وكان العمل من خلال قصيدة ابن أخت تأبط شرا هو الذى أفضى إلى دقة الملاحظة، وإصابة الوصف، وصدق الأحكام. وهذه كلها تختلف عن وصف كل من سبقه إلى الإشارة للعلاقة بين وزن الشعر وأدائه وموضوعه اختلافا بينا، فكان ما قام به شيخ العربية وفتاها هو الأحق بأن يوصف بأنه نمط صعب فريد.

والذى أحب أن أقف عليه وأؤكده من عمل شيخنا أمور أراها فى حاجة إلى لفت الأنظار إليها فى تناولنا لهذه القضية، وهى قضية العلاقة بين وزن الشعر وأدائه:

أولها: هذا الوصف لم يكن مجردا، بل كان نابعًا من معايشة الشعر، وذوقه، وفهمه، وتحليلٍ خبير، وحسٍّ بصير، وكل هذا أدى إلى كشف جوانب أخرى غير هذا الجانب، مثل القدرة على توثيق الشعر، وفهم الزمن الشعرى فى القصيدة بأنواعه: زمن الحدث، وزمن التغنى، وزمن النفس، ومثل الحديث عن «التشعيث» الذى يقوم به زمن النفس، وغيرهذا وذاك من معطيات نقدية تنبع من العمل النصى الذى يعيد إلينا ثقتنا بأنفسنا أمام النظريات «المستوردة» التى تفرض على شعرنا العربى، ويُقْسَرُ عليها.

ثانيها: كل ما كان من وصف سلطان بحر المديد، وخصائصه النغمية قام على وصف صورة واحدة من صوره هى عروضه الأولى ، ولم يكن كلامًا عن كل صور بحر المديد، بَلْهَ العروض العربى كله.

ثالثها : لكى يتأتى شيخ العربية إلى وصف هذه الصورة من صور بحر المديد قدم بين يدى هذا الوصف بحثا عروضيا شاقا، حتى يقوم الوصف على أساس سليم من علم النغم وما يمكن أن يؤسس عليه من أصول وفروع.

رابعها: لم يغفل الوصف دور «المترنم» أو «المتغنى» وهو الشاعر، لأن العروض لا يعمل وحده، بل هناك تفاعل وتلاحم بين أسس الغناء أو التغنى والمتغنى، وبينهما الأداة وهى اللغة التى تصل بينهما، وبها يحقق كل منهما سطوته على الآخر.

خامسها: لم يعمم الوصف على كل القصائد من بحر المديد، بل كان مقصوراً على قصيدة واحدة هى قصيدة ابن أخت تأبط شرا. وكلما تعمق التحليل رأسيا وأفقيًا وظاهرَهُ كشَفَ العلاقة بين الظاهر والباطن، كشَفَ مشابهات أخرى، وأنتج دلالة لم تكن واضحة، وحدد قوانين كانت خافية.

ويؤكد صنيع شيخ العربية أن الخوض فى مجال علاقة وزن الشعر بأداته يقتضى علما بالشعر واسعا، وبصرا به نافذا، وحبا للغته مستنيراً، ويقتضى إلى هذا كله حذرا وحرصا وعدم تعميم الأحكام، لأن كل قصيدة تتعامل مع البحر بطريقتها الخاصة التى قد تتشابه فى بعض جوانبها مع قصائد أخرى، لكن تظل لها خصوصيتها التى تمتاز بها عن غيرها، ومن هنا يظل الإبداع فى كل قصيدة متفردا، ولا تخضع القصائد كلها لحكم واحد يغترقها كلها، بل يبقى لكل قصيدة حكمها الذى على محبى الشعر ونقاده ومتذوقيه أن يكشفوا عنه.

وأخيراً.. كل ما قيل عن العلاقة بين وزن الشعر ومادته جزء واحد صغير من منهج الأستاذ محمود محمد شاكر فى فهم الشعر ونقده، الذى علينا، إذا أردنا أن نفهم شعر أمتنا، أن نعمل به. ألم أقل عن صنيع أبى فهر إنه نمط صعب حقا!

المحتوى

